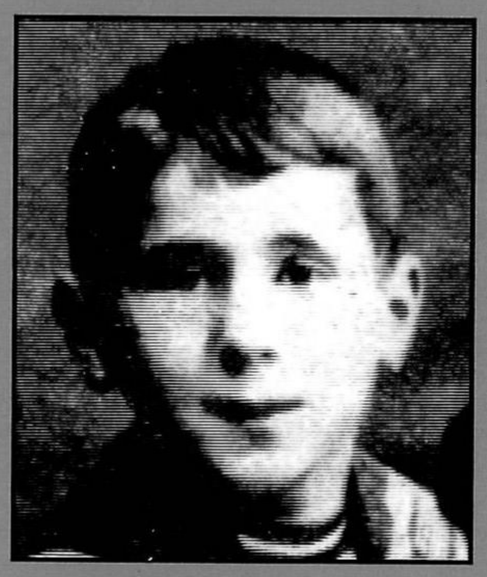
# WEG UND ZIEL

1/1998

Marxistische Zeitschrift

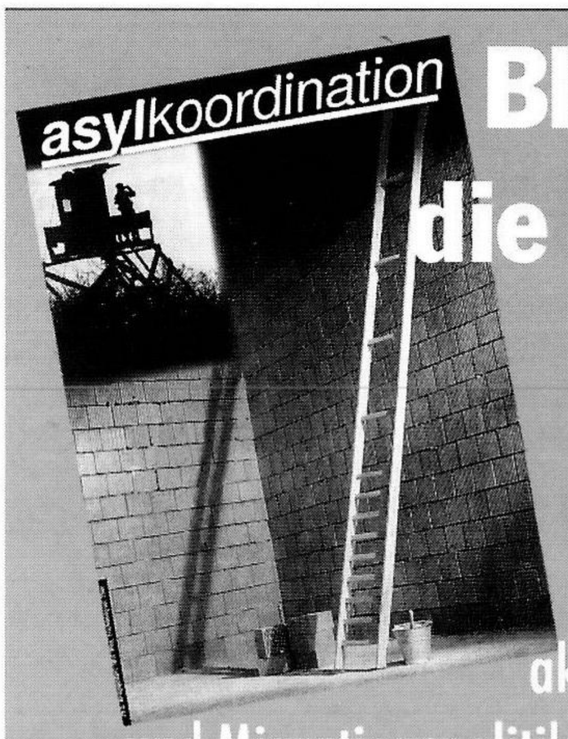
ARCHIVEXEMPLAR
KEIN VERLEIH
INFOLADEN LEIPZIG

Infoladen
Koburger Str. 3 · 04277 Leipzig
Telefon (0341) 3 02 65 04
www.nadir.org/infoladen_leipzig



## BRECHT / EISLER

56. Jahrgang 50 Schilling ISSN 0043/2024




# Blick über die Grenzen

»ASYL-KOORDINATION AKTUELL« berichtet über aktuelle Fälle, Asyl- und Migrationspolitik in Österreich und Europa, die Situation in den Herkunftsländern. Bietet Erfahrungsaustausch aus der Betreuungspraxis. Informiert über Kongresse, Symposien, wissenschaftliche Studien und Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt. Diskutiert Konzepte einer neuen Asyl- und Migrationspolitik, anti-rassistische Strategien, Politik gegen Rechts.

---

**Antiquariatskatalog Nr.8 ist da.**

Gemeinschaftsprojekt von Anares Köln & Sehnde. Über 1.500 Titel, Schwerpunkt Soziale Bewegungen des 20.Jh.: Revolte & Utopie

Anfordern bei: Anares Nord

**Postfach 2011 · 31315 Sehnde · Fax 05132/93833**

---

**30 Jahre 1968**

**Wir haben die Bücher dazu!**

Einfach unseren aktuellen Antiquariatskatalog anfordern: über 1.500 Titel, einer der Schwerpunkte ist „1968 und Folgen" (u.a. Soziale Bewegungen, Pädagogik, „68er"-Verlage wie Merve, Neue Kritik, Wagenbach/ Rotbuch).

Anares Nord

**Postfach 2011 · 31315 Sehnde · Fax 05132/93833**

---

# WIDERSPRUCH 34

Beiträge zur sozialistischen Politik

## Sozialdemokratie oder ökosozialer Umbau?

Ende der Lohngesellschaft; ein planetarisches Selbstverwaltungsmodell; Proletarier aller Länder - versichert Euch! Gewerkschaftspolitik und Globalisierung; Jospins Linksregierung, Blairs New Labour, Schröders und Lafontaines „Innovation und Gerechtigkeit" - Neue Sozialdemokratie? Grüne Mittelstandspolitik und die Zukunft des Dritten Sektors

A. Gorz, P.M., M.R. Krätke, H. Schäppi, W. Schöni, H. Kleger, J. Steinhilber, M. Wendl, J. Bischoff, A. Demirovic, Th. Heilmann, F.O. Wolf

Diskussion

A. Huffschmid: Zapatismus - Low Intensity Revolution
H. Thielen: Landlosenbewegung in Brasilien und die Gewalt von Staat und Militär
C. von Werlhof: Frauen, Wissenschaft, Naturverhältnis: Was heisst Patriarchatskritik heute?

Marginalien / Rezensionen / Zeitschriftenschau

212 Seiten, Fr./DM 21.– (Abonnement 36.–/38.–)
zu beziehen im Buchhandel oder bei
WIDERSPRUCH, Postfach, CH-8026 Zürich
Probeheft anfordern Tel./Fax 01 - 273 03 02

---

**ÖkoLinX 27**

Anti-Esoterik (Bremen & München): SPD, Irrationalismus & Rassismus ★ Streitgespräch Gewerkschaften: Standort & Volksgemeinschaft ★ Neuheiden ★ Unistreiks: Revolte d. Kuscheltiere ★ EZLN-Marcos: Nationalreformist. Lyrik ★ 3.10.: Den nationalen Konsens sprenen ★ Online-Theater ★ Grüner Oberbulle: Prügel in Ahaus ★ Realo-Batschkapp für „Death in June" ★ Türkei: Reise in eine Diktatur
**AUTORiNNEN:** Asselhoven ★ Becker ★ Bierl ★ Breuer ★ Cremet ★ Difurth ★ Döpke ★ Ebermann ★ Elsässer ★ Geisheimer ★ Goldner ★ Grünzel ★ Kleine ★ Kühn ★ Kühr ★ Schäfer ★ Preuschoff ★ Wolf ★ Zieger ★ u.a.

Ich bestelle: ❑ **Probeheft** 10 DM (8 DM + 2 DM Porto/Vers.) ❑ **Abo** 45 DM (6 Ausg./Abojahr). Außerdem: ❑ **Infos über Ökologische Linke** bundesweit (7 DM)
**Kontakt:** Ökologische Linke, c/o Manfred Zieran, Neuhofstr. 42, 60318 Frankfurt/M.

★ Lieferung NUR gegen Vorkasse ★

---

Nr. 25 Frühjahr 1998

# BAHAMAS

## Endstation Populismus

Statt roter Bibel schwarzes Buch; Gollwitz; Was ist Ideologie? Terror und Versöhnung in Algerien; Das ewige Rätsel Auschwitz, Staatsmythos Deutscher Herbst; Postone und seine Rezeption; Volkstumskampf und Sozialdemokratie; Antideutscher Show-Down; Nazi-Opfer als „Stalinisten" u.a.m.

Einzelpreis DM 7,50 (Vorauskasse / Briefmarken)
Abonnement DM 22,50 für drei Ausgaben;
BAHAMAS, Postfach 620628, 10796 Berlin
Fax/Fon: 030 / 623 69 44

WEG UND ZIEL
Marxistische Zeitschrift

**Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz und Impressum:**
**Medieninhaber und Herausgeber:**
Zu 100 % KPÖ, 1040 Wien,
Weyringergasse 33
**Mitglied des Leitungsorgans:**
Bundesvorsitzender
Mag. Walter Baier
**Grundlegende Richtung:** Kritische Auseinandersetzung mit der aktuellen Gesellschaftsentwicklung sowie Neukonzeption marxistischer Perspektiven unter Berücksichtigung der kritischen Aufarbeitung der Vergangenheit.
**Redaktionsadresse:**
Weyringergasse 35/DG,
1040 Wien,
Fax.: ++43/1/503 66 38
(Heftbestellungen nur schriftlich)
**Redaktionskomitee:**
Dr. Winfried Garscha
Dr. Lutz Holzinger
Mag. Julius Mende
Dr. Martin Potschka
Dr. Wolfgang Priglinger
Helmut Rizy
**Redaktionskoordination:**
Dr. Maria Wölflingseder
**Verwaltung und Vertrieb:**
Robert Zöchling
**Layout:**
Matthäus Zinner
**Herstellung:**
Resch & Vana
Lichtgasse 10, 1150 Wien
**Erscheinungsweise:**
fünfmal jährlich
**Abonnement-Preise:**
5 Hefte 250,– S / 45,– DM

Wenn nicht anders angegeben, leben und arbeiten die Autorinnen und Autoren in Wien.

**Die nächste Nummer**
erscheint im
**Mai 1998**
Themenschwerpunkt:
**Antisemitismus**

# Inhalt

Nr. 1, März 1998, 56. Jahrgang

## KPÖ

Walter BAIER: So könnt's gehen . . . . . 2
Franz Stephan PARTEDER: Von der »Ganzen Woche« bis zum Kommunistischen Manifest . . . . . 4

## Kommunismus

Hans KALT: Das Jahrhundert des Schreckens . . . . . 7

## Thema: Brecht/Eisler

Einleitung: Lutz Holzinger . . . . . 12
Albrecht DÜMLING: „Sie erzeugt neue Zartheit und Kraft...“ – Musikhören als Einheit von Denken, Handeln und Genießen. Zum 100. Geburtstag von Bert Brecht und Hanns Eisler . . . . . 14
Gerhard SCHEIT: Welche Botschaft brachte der „Bote der Arbeiterbewegung“? – Brecht zwischen Weill und Eisler . . . . . 20
Roger BEHRENS: Vers une musique prolétarienne – Hanns Eisler zwischen Theodor W. Adorno und Ernst Bloch – ein Porträt . . . . . 26
Kurt PALM: Der Edelmarder im Hühnerstall – Oder: Wie Bertold Brecht Österreicher wurde . . . . . 30
Hanns-Werner HEISTER: Goethe oder Brecht – Zu Hanns Eislers späten Kunstliedern . . . . . 33
Peter STOECKL: Hanns Eisler und die Gegenstimmen – Ein Wiener Chor singt Hanns Eislers politische Lieder und Kantaten . . . . . 42

## Marginalien zum Schwerpunkt

Die Vertonung der „Heiligen Johanna“ . . . . . .46
Die handhabbare Wirklichkeit des dokumentarischen Theaters . . .46

## Marxismus in Diskussion

Stephan GRIGAT: Neologismus contra Marxismus – Derridas Kritik des Marxschen Gebrauchswert- und Fetischbegriffs . . . . 48
Clemens K. STEPINA: Zu einer Philosophie des Handelns – Die Paradigmen der Reflexion, Praxis und Kommunikation . . . 52

## „Dritte Welt“

Werner HÖRTNER: Die Gefängnisse des Weltmarktes . . . . . 56
Alternativen für Lateinamerika und die Karibik – Stellungnahme der KP Cubas . . . . . 59

## Bücher

Dardan Gashi / Ingrid Steiner: Albanien . . . . . 62
Manuela Günter: Anatomie des Antisubjekts . . . . . 63

# So könnt's gehen

*Walter BAIER*

*Ein Monat nach dem Grazer Wahlerfolg klingt zwar das vordergründige Medieninteresse an der in den letzten Jahren so oft totgeschriebenen „Rest-KPÖ" ab. Aber keineswegs nur innerhalb der Partei wird nun die Frage diskutiert, was die knapp acht Prozent KPÖ-Stimmenanteil in der steirischen Landeshauptstadt signalisieren, und welche politischen Möglichkeiten sich daraus für die Kommunistische Partei und für eine linke Politik in Österreich ergeben.*

## Besonderes und Allgemeines

Nur einige wenige Augenblicke der Nachdenklichkeit verbrauchten die SPÖ-Oberen, um sich auf das Kleinreden des Grazer Wahlausgangs, der im Hinblick auf die KPÖ von den gängigen Mustern der österreichischen Innenpolitik deutlich abweicht, zu einigen: Ein „ausschließlich lokales Ereignis", „nicht übertragbar", „ohne ideologische Breitenwirkung"...

Und tatsächlich stechen die besonderen Faktoren der Grazer Situation hervor: die beiden KPÖ-Spitzenkandidatinnen, Ernst Kaltenegger und Elke Kahr, ihre konkrete solidarische Arbeit, die Möglichkeit, politische Anliegen über den Gemeinderat wirksam zu vertreten, eine sich vom Rest Österreichs unterscheidende Medienlandschaft und eine nach allen Standards moderne Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der KPÖ, um nur einige zu nennen.

Vor allem die SPÖ wäre aber gut beraten, die Grazer Zeichen hinsichtlich ihrer allgemeinen Bedeutung zu untersuchen. Der Neoliberalismus zieht seine Opferspur quer durchs Land und über fast alle Teile der Gesellschaft. Während die Aktienkurse boomen, wächst die Arbeitslosigkeit. Die Angst vor sozialem Abstieg und Armut erfaßt immer mehr Menschen auch weit über die unmittelbar Betroffenen hinaus. Prognosen und Versprechen aus Politikerkreisen stoßen immer mehr an die Grenzen der von ihnen selbst geschaffenen neuen kapitalistischen Realität. „Politik" wird daher für immer mehr Menschen zum Synonym für Betrug und ungerechtfertigte Privilegien. Graz widerlegt – nach den Eisenbahnerwahlen zum zweitenmal innerhalb kurzer Zeit – die in der SPÖ verbreitete These, daß die allgemeine Frustration und Proteststimmung sich ausschließlich über die ausländerfeindlichen Slogans der Haider-Partei entladen können.

Ein neues Moment ist, daß sich nicht nur in Graz, sondern insgesamt die Wahrnehmung linker Politik verändert. Nach 1991 – der Auflösung der Sowjetunion – schien das Ende des Kommunismus eine ausgemachte Sache.

Heute, weniger als ein Jahrzehnt später, sitzen kommunistische MinisterInnen (wieder) in einer französischen Regierung und setzt die „alt-kommunistische" Rifondazione Communista die Einführung der 35-Stundenwoche durch. Offensichtlich ist 1989/90 nicht das Ende der Geschichte eingeläutet worden, sondern nur eine neue Runde in einem alten Kampf. Es hieße das politische Verständnis der Menschen unterschätzen, würde man meinen, daß dies nicht die politische Stimmung mitbeeinflussen würde.

## Interesse und Politik

Man muß als KommunistIn nicht in altes Avantgarde-Denken zurückfallen, um anzumerken, daß die 1990/91 getroffene Entscheidung, die Kommunistische Partei nicht aufzulösen und in der Folge ihren Zusammenbruch nicht zuzulassen, richtig war. Dabei war die linke Bewegung immer mehr als nur eine Partei. Unserem heutigen – durch die Entwicklungen der letzten Jahre realistischer gewordenen Verständnis von der eigenen Rolle entspricht es, zu akzeptieren, daß unterschiedliche Praxisformen, politische, gewerkschaftliche, theoretische und künstlerische, gleichrangig und gleichberechtigt nebeneinander bestehen müssen.

Für den Teil der Linken, der in der KPÖ organisiert um politischen Einfluß kämpft, gilt, das zeigt Graz, noch immer und gerade heute wieder, daß er sich vor allem mit den sozialen Widersprüchen der Gesellschaft auseinandersetzen muß. Was dort seit dem Ende des „Realsozialismus" in erneuerter Brutalität sichtbar und fühlbar wird, heißt seit 150 Jahren „Klassenkampf". Zuwenig prägt dieser Kampf noch die politischen Diskurse der Linken, dafür aber umso mehr die Lebensumstände der Mehrheit der Menschen. Anders aber nicht weniger schneidend als vor 150 Jahren.

Daraus ergeben sich Funktion und Platz einer erneuerten Kommmunistischen Partei. In Graz ist es gelungen, das praktisch und anschaulich zu machen.

Was ist daran verallgemeinerbar? Verallgemeinerbar ist vor allem, daß kommunistische Politik solidarisch und konkret sein muß, und daß selbst in Zeiten, in denen der Klassenkampf fast ausschließlich von oben nach unten geführt wird, auch viele Menschen die Zeichen, die für eine andere, soziale Politik gesetzt werden, verstehen und aufgreifen. Trotzdem wachsen, solange die Betroffenen Verschlechterungen ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen weitgehend ohne Widerstand hinnehmen, die kommunistischen Bäume nur ausnahmsweise in lichte Höhen. Auch wenn die KPÖ in nächster Zeit an Graz anschließen kann und ihr punktuell Wahlerfolge mit Signalwirkung gelingen, wird sich die Situation in Österreich und die der KPÖ erst dann qualitativ ändern, wenn es zu breiteren Protesten und Bewegungen gegen den neoliberalen Kahlschlag kommt.

Niemand kann das herbeischreiben. Was die KPÖ aber bereits heute zu einer solchen Entwicklung beitragen kann, ist, daß sie zur Sprache bringt, was von den Herrschenden im öffentlichen Diskurs unterdrückt wird. Die EU-Anpassung, die Durchsetzung des neoliberalen Kapitalismusmodells und die kapitalistische Globalisierung führen zu einer tiefgreifenden Verschlechterung der Lebens- und Arbeitsbedingungen immer größerer Teile der Bevölkerung, erzeugen Armut und Reichtum in neuen Dimensionen. Vor allem in der Opposition zu diesem gesamtgesellschaftlichen „Umbau" muß die Linke Flagge zeigen.

Die KPÖ hat eine Chance, sich als diejenige Partei zu profilieren, die die herrschenden Zustände von ihrer kapitalistischen Grundlage her kritisiert. Ihre Stärke ist dabei vor allem sozialpolitische Glaubwürdigkeit. Dabei kann sie aber auch zu jener Partei werden, die Kritik am wachsenden Unrecht mit der Debatte um demokratische, soziale und ökologische Alternativen zur neoliberalen Verrohung der Gesellschaft verbindet. Als Partei einer sozialistischen Reformpolitik, könnte die KPÖ bereits heute ein nützliches politisches Angebot für viele besorgte und nachdenkliche Menschen darstellen.

## Politik und Ideologie

Signalisiert das Grazer Wahlergebnis eine Trendwende in der Entwicklung der KPÖ? 1995 hat die KPÖ in politischer und psychologischer Hinsicht ihren Tiefpunkt durchschritten. Die Wahlresultate der letzten beiden Jahre sind zumindest zweideutig, was gegenüber der Vorperiode aber einen Fortschritt darstellt. Ähnliches gilt hinsichtlich der organisatorischen Entwicklung und der öffentlichen Akzeptanz.

Vor allem in der Auseinandersetzung mit den Menschen, die sich der KPÖ organisatorisch anschließen wollen, und im Dialog mit anderen Linken stellt sich die Frage nach der Ideologie. In ihren Grundsatzpapieren definiert sich die KPÖ als eine antikapitalistische Partei, die sozialistische Orientientierung und demokratische Werte verbindet. Die KPÖ versteht sich als eine Interessensorganisation der Arbeitenden, engt aber ihr Gesellschaftsbild nicht auf die „Klassen- und Eigentumsfrage“ ein. So unternimmt sie in einem Frauenprogramm, das auf dem letzten Parteitag beschlossen wurde, den Versuch, antipatriarchale und sozialistische Politik miteinander zu verbinden.

Weitgehende Übereinstimmung bestand auf dem letzten Parteitag darüber, daß bei allem notwendigen Pragmatismus sich die KPÖ nur entwickeln kann, wenn sie sich programmatisch erneuert.

Es stimmt schon, daß der prinzipielle Bruch mit dem Stalinismus als einer Entartung, als einer praktizierten Antithese zum humanistischen Ideal des Kommunismus allein noch keine neue KPÖ ergibt. Aber heißt das, daß sich die KPÖ diese Auseinandersetzung mit der Geschichte ersparen kann? Sie kann es nicht aus moralisch symbolischen Gründen, unter anderem, weil hunderte österreichische KommunistInnen, unter ihnen einer der Parteigründer, dem Stalinismus zum Opfern fielen. Sie kann es nicht aus ideologischen Gründen, zumindest solange als noch Sprach- und Denkformen exstieren, die zu nichts anderem als in alte Politikformen und Dialogunfähigkeit zurückführen. Und sie kann es auch nicht aus politischen Gründen, weil zwischen ihr und großen Teilen der kritischen Öffentlichkeit noch immer das Vorurteil steht, die KPÖ habe aus den Niederlagen der Vergangenheit nichts gelernt.

Wir sollen uns nicht täuschen: Selbst wenn die KPÖ in nächster Zukunft wahlpolitische Erfolge „ohne ideologische Erneuerung“ erreichen könnte, würde das nur beweisen, daß Wahlkämpfe nur zum geringen Teil ideologisch geführt werden.

Aber die KPÖ ist nicht nur eine Wahlpartei. Der Zusammenhalt und das politische Engagemant ihrer Mitglieder ergibt sich aus gemeinsamen gesellschaftspolitischen Zielen und Werten. Diese sowohl aus den Widersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft als auch aus einer zwischen Positivem und Negativem differenzierenden Aufarbeitung der „eigenen“ Geschichte zu entwickeln, gehört zur Zukunft der KPÖ nicht weniger als ihre Parteinahme für die „kleinen Leute“.

## Ideologie und Organisation

Die Krise der Kommunistischen Partei verband sich Anfang der neunziger Jahre mit dem neoliberalen Diskurs, der allenthalben nur „Deregulierungsbedarf“ und das „Ende der Parteien“ konstatierte. Heute stellt sich heraus, daß dort, wo sich das neoliberale Dogma durchgesetzt hat, an die Stelle der alten Abhängigkeiten die Zwänge des Markts und die unkontrollierbare Macht der Medienkonzerne und der mit ihnen verfilzten Eliten traten.

Die KPÖ entschloß sich Anfang der neunziger Jahre – entgegen dem neoliberalen Zeitgeist – weiterhin als eine politische Partei zu bestehen. Damit wurde auch auf dem Hintergrund ihrer geschrumpften finanziellen Basis eine Debatte um ein neues Verständnis der Organisation notwendig. Vermochte die KPÖ mithilfe ihres Parteiapparats jahrzehntelang Strukturen aufrecht zu

## „Wieder stärker zu Wort melden“

*Am 26. Jänner beschäftigte sich das Mittagsjournal des ORF im Zusammenhang mit dem Grazer Wahlergebnis auch mit dem Gesamtzustand der KPÖ.*

**Redakteur:** Es gibt sie noch, die Kommunisten, auch in Österreich. Es sind nicht mehr als an die 5000 getreuen Mitglieder, die der Partei nach wie vor noch die Fahne mit der Sichel und dem Hammer hochhalten im Kampf gegen den Kapitalismus. Fallweise gibt sie aber immer noch ein Lebenszeichen von sich. Jüngstes Beispiel eben Graz. Und auch bei den letzten Hochschülerschaftswahlen konnte der Kommunistische Studentenverband Stimmen dazu gewinnen. Nicht zu vergessen die Eisenbahner-Personalvertretungswahlen, bei der sich der Gewerkschaftliche Linksblock hinter der SPÖ auf Platz Zwei noch vor ÖVP und FPÖ positionieren konnte. Der Vorsitzende des Bundesvorstandes – ehemals auch Zentralkomitee genannt – heißt Walter Baier. Seine Devise: ‚Kampf um Anliegen der kleinen Leute‘ und er hat es auf Protestwähler abgesehen.

**Baier:** Es zeigt sich, daß Vollbeschäftigung oder Sicherung des Sozialstaates eigentlich nur dann durchsetzbar sind, wenn diese Allmacht des neoliberalen Kapitalismus zurückgedrängt wird. Also die KPÖ ist eine kapitalismuskritische Partei und sie verbindet das mit ihrem Bemühen, sich für die Anliegen der kleine Leute einzusetzen.

**Redakteur:** Baier glaubt jedenfalls nicht, daß die KPÖ zuwenig politsch aktiv gewesen ist.

**Baier:** Ich glaube, daß die die KPÖ sogar sehr aktiv ist. Aber wo ich Ihnen Recht gebe ist, daß die KPÖ über Jahrzehnte eine sehr dogmatische Politik betrieben hat und sich in dem Sinn auch selbst aus dem politischen Leben ausgegrenzt hat. Und ich bin eigentlich sicher, daß wir, indem wir diese alten dogamtischen Formen und Formeln überwinden, Fuß fassen werden und uns im politischen Leben in Österreich wieder stärker zu Wort melden können.

erhalten, die die politische Realität längst überholt hatte, so ist sie seit 1993 – selbst für die Aufrechterhaltung minimaler organisatorischer Zusammenhänge – auf die ehrenamtliche und freiwillige Mitarbeit von Mitgliedern und Interessierten angewiesen. Hinsichtlich Größe der Organisation, Altersschnitt und Aktivitätsgrad der Mitglieder unterscheidet sich die Grazer Stadtpartei nicht von vielen anderen Parteigruppen. Auch hier stellt sich die Frage, wie „Selbstorganisation" in einer „Partei der Mitglieder", deren bezahlter Apparat sich auf Kernfunktionen reduziert, funktionieren kann.

Relativ leicht ist zu erkennen, daß mit traditionellen Vorstellungen von „politischer Anleitung" und des „Demokratischen Zentralismus" nichts zu wollen ist. Aber andere Fragen ergeben sich: In welchem Verhältnis steht die Berücksichtigung von Gesetzmäßigkeiten der medialisierten Politik zu demokratischen und emanzipatorischen Ansprüchen der Partei. Wie lassen sich unterschiedliche Erfahrungswelten und Neigungen, die sich nicht über den Leisten einer – noch so guten – „Generallinie" schlagen lassen, in der Politik der Partei produktiv machen.

Wie also könnten Einheit und Vielfalt in einer erneuerten KPÖ ausschauen? Im neuen Parteistatut ist die Verabschiedung des stalinistischen Parteimodells auch in Bezug auf von der Mehrheit abweichende Meinungen festgeschrieben, die von der Partei finanzierten Medien »Volksstimme« und »Weg und Ziel« sind für Kontroverse und Dialog eines breiten linken Spektrums geöffnet worden.

Wie läßt sich aber parteiinterner Meinungsstreit organisieren, ohne in die alten unproduktiven und weithin abstoßenden Formen fraktioneller Parteikämpfe zurückzufallen? Plötzlich und für viele überraschend hat die KPÖ mit dem Grazer Wahlergebnis öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und neue Hoffnungen geweckt. Dabei würde die Existenz einer auch wahlpolitisch attraktiven Linkspartei in Österreich, wie sie die KPÖ werden kann, nur eine Angleichung an den „europäischen Standard" darstellen. So ließ der 25. Jänner zwar viele Probleme der KPÖ weiterhin ungelöst.

Ein bißchen besser wissen wir aber wie's gehen könnte. ■

Mag. Walter BAIER ist Bundesvorsitzender der KPÖ.

# Von der »Ganzen Woche« bis zum Kommunistischen Manifest

## Eine Nachlese zum Wahlerfolg der KPÖ in Graz

*Franz Stephan PARTEDER*

Der KPÖ-Erfolg bei der Grazer Gemeinderatswahl hat in Österreich Aufsehen erregt. Die Linke hat ein neues Diskussionsthema. Selbst Georg Hoffmann-Ostenhof vom »Profil« zieht kühne Schlüsse: „Hollywood, Paris, Graz – es werden Zeichen gesetzt. Noch sind sie undeutlich. Aber sie weisen eine Tendenz auf. Die gesellschaftlichen Ursachen für das Entstehen der Linken, auch des Kommunismus, sind offenbar noch vorhanden."[1] Das hört man gerne. Wichtiger sind aber Analysen dessen, was vorgefallen ist, und Verallgemeinerungen für die Politik unserer Partei.

### Eine lokale Wahl mit überregionalen Auswirkungen

Am 25. Jänner 1998 erzielte die KPÖ bei der Grazer Gemeinderatswahl ihr bestes Ergebnis seit 1945. Sie erreichte 8.555 (5.647) Stimmen, 7,9 (4,2) Prozent der abgegebenen Stimmen, 4 (2) Mandate und zieht erstmals in den Stadtsenat ein. In absoluten Zahlen gewann die KPÖ deutlich mehr dazu als die FP. In traditionellen Arbeiterbezirken stieg sie auf über 10 Prozent der Stimmen, aber auch im Universitätsviertel erzielte sie große Zuwächse: In einem Wahlsprengel gab es sogar (mit über 29 Prozent) eine relative Mehrheit für die KPÖ vor SPÖ und FP. (1945 hatte die KPÖ in Graz 6,7 Prozent und 2 Mandate erreicht.)

Der Stimmenzuwachs der KPÖ hat mit dazu beigetragen, daß die FP die relative Mehrheit in Graz, die sie bei der EU-Parlamentswahl bereits erreicht hatte, diesmal verfehlte. Die Verluste von SPÖ und ÖVP entsprechen in Graz dem österreichweiten Trend. Lediglich die KPÖ fällt aus dem Rahmen.

In zahlreichen Kommentaren nach der Wahl werden besondere, nur in Graz wirkende Faktoren für die Niederlage der SPÖ unter Bürgermeister Stingl verantwortlich gemacht. Vor allem Innenminister Schlögl tat sich dabei hervor und sagte: „Wesentlich dazu beigetragen hat, daß in Graz 1038 Schwarzafrikaner leben."[2]

Aus allen verfügbaren Wählerstromanalysen ist aber zu entnehmen, daß die Unzufriedenheit großer Teile der Bevölkerung mit der gegenwärtigen Regierungspolitik, mit den Belastungspaketen und mit den negativen Auswirkungen des EU-Beitritts eine große Rolle bei der Wahlentscheidung gespielt haben. Selbst FP-Führer Haider sieht die Sachlage anders als der SPÖ-Innenminister. In einem Interview mit der Illustrierten »NEWS« sagt er wörtlich: „Aber es war nicht nur der Haider, der gestochen hat – es waren auch die Themen, vor allem die sozialen. Graz zeigt, daß die Koalition die Auswirkungen des Sparpakets unterschätzt hat."[3] Haider selbst, der in diesem Wahlkampf den Fremdenhaß geschürt hat, sieht die Dimensionen dieser Frage für die Wahlentscheidung realistischer als dies große Teile der SPÖ und der veröffentlichten Meinung in Österreich tun.

Man kann davon ausgehen, daß die Grazer Gemeinderatswahl einen gesamtösterreichischen Trend anzeigt – allerdings mit einer großen Ausnahme und einem großen Fragezeichen: Der KPÖ. Es gibt – auch wenn dies in einigen Aussagen der letzten Zeit anders dargestellt wurde – keinen bundesweiten Trend zur KPÖ. Den Erfolgen des KSV bei den ÖH-Wahlen und des GLB bei den Eisenbahnerwahlen stehen in

der Bilanz 1997 enttäuschende Ergebnisse in Kärnten (Gemeinderatswahlen) und Oberösterreich (Landtagswahlen, Gemeinderatswahlen) und der Verlust des Gemeinderatsmandats in Krems (NÖ) gegenüber. Der Erfolg in Graz verdeckt derzeit diese Tatsache.

Das Ergebnis in Graz ist ohne die jahrelange Kleinarbeit von Ernst Kaltenegger, seiner Gemeinderatskollegin Elke Kahr und der Grazer KPÖ-Organisation nicht denkbar. Man hat sehr früh den Schwerpunkt Wohnen festgelegt und hartnäckig daran festgehalten, auch wenn in zentralen Arbeitsplänen, Resolutionen und Dokumenten viele, viele andere Themen für besonders wichtig erachtet wurden.

Auch deshalb ist es in Graz geglückt, daß die Initiativen der KPÖ für soziale Gerechtigkeit, gegen Mietwucher und Spekulantentum, für Reformen auf dem Wohnungswesen, mit Ernst Kaltenegger als Person verbunden werden: „Helfen statt reden!", diese Losung auf dem Wahlplakat der Grazer KPÖ klingt nur auf den ersten Blick apolitisch. Sie drückt das aus, wofür die KPÖ in Graz steht: Wohnungsnotruf, Mietervolksbegehren, Unterschriftenaktion für die Senkung der Energiepreise. Auch die Forderung nach einem Grazer Sozialpaß für Bedürftige drückt diese soziale Orientierung aus.

Wenn hier etwas verallgemeinerbar ist, dann der Versuch, solche Politikformen zu finden, die der konkreten Situation entsprechen und die geeignet sind, arbeitende Menschen in großer Zahl an die Politik heranzuführen. Mit dem Mieternotruf ist dies besonders gut gelungen.

Das bedeutet aber für die AktivistInnen der Partei den Verzicht auf politische Scheinaktivitäten, die dem Naturell und den Neigungen der jeweiligen Person vielleicht besser entsprechen würden (lange Sitzungen über dieses und jenes, praxisferne Theoretisiererei, Anhängen an Modeströmungen, die im austrocknenden Biotop der neuen Linken gerade aktuell sind) und das Eingehen auf Menschen, die sich verbal vielleicht nicht so gut ausdrücken können. Politische Arbeit unter entpolitisierten Werktätigen, die erst wieder beginnen, von der Klage über persönliches Leid zum Begreifen gesellschaftlicher Ursachen zu kommen, ist nicht leicht – und es ist keine lustbetonte Angelegenheit. Wenn aber die Klassenanalyse des Marxismus ihre Gültigkeit bewahrt hat (ich gehe davon aus), dann sind dies die Menschen, auf die es ankommt. Dabei hat diese Arbeit auch eine Fernwirkung auf die Intelligenz, die nicht unterschätzt werden sollte.

Schon das Wahlergebnis zeigt, daß es KPÖ-WählerInnen in allen Schichten der Bevölkerung gegeben hat. Das ausgesprochen gute Abschneiden in den Vierteln rund um Universität und TU dürfte darüber hinaus auf Zustimmung zu dieser Art von Politik bei gesellschaftskritischen Menschen hindeuten. Viele Grazerinnen und Grazer haben ganz bewußt und – durch regionale Medien, vor allem aber durch das Grazer Stadtblatt der KPÖ – gut informiert für die KPÖ gestimmt, weil sie wie wir gegen den Turbokapitalismus und seine Auswirkungen eintreten.

Das große Fragezeichen ist jetzt, ob es der KPÖ gelingt, das „Fenster der Möglichkeiten", das durch den Grazer Wahlerfolg geöffnet wurde, zu nützen und – zuerst auf lokaler Ebene – bundesweit zu einer für mehr als Promille der Bevölkerung wählbaren Kraft zu werden.

Dabei muß jeder und jede mit dem eigenen Kopf denken und Möglichkeiten ausfindig machen. Es ist nicht sehr sinnvoll, große Vorgaben zu machen. Zu bedenken ist aber: Neben dem Beispiel Graz, das zeigt, wie man es machen kann, gibt es bereits ein Beispiel dafür, wie man es nicht machen sollte: Die „Bewegung Rotes Wien". Der Name KPÖ ist kein Hindernis für Wahlerfolge, wenn damit konkrete Arbeit für die Menschen und die Abkehr von Phrasendrescherei jeder Art verbunden ist.

## Person und Ideologie

Die Konkretheit unserer Kommunalpolitik in Graz hat die Mehrheit der KommentatorInnen des Grazer Wahlergebnisses dazu geführt, zwischen dem Wahlerfolg der Person Ernst Kaltenegger und seiner positiven Arbeit für die Menschen und einer nicht näher definierten negativen kommunistischen Ideologie zu unterscheiden und so den überraschenden Zuwachs einer kommunistischen Partei für das Establishment leichter verdaulich zu machen. Am klarsten drückt das „Der liebe Augustin" in der Falk-Illustrierten »Die ganze Woche« aus: „Die kommunistischen Funktionäre um den Grazer Oberkummerl ERNST KALTENEGGER hatten jahrelang das getan, wozu sich die Großparteien für gewöhnlich nur in Wahlkampfzeiten aufraffen – sie hatten Bürgernähe gezeigt, im besten Sinne des Wortes. Menschen mit Wohnungsproblemen – von der Obdachlosigkeit bis zum Nicht-bezahlen-Können der Miete – fanden bei der KPÖ eine Anlaufstelle, wo sie nicht mit schönen Worten vertröstet oder von Pontius zu Pilatus geschickt wurden, sondern wo man ihnen tatkräftig half.

Was hat das mit Kommunismus zu tun hat? Genaugenommen überhaupt nichts."[4]

Ultraradikale oder esoterische Linke dürften (aus einem anderen Blickwinkel heraus) ebenfalls dieser Diagnose zustimmen. Ihnen sei die Lektüre der Klassiker empfohlen. Dort findet man niemals eine Geringschätzung der konkreten Arbeit. Man findet etwas anderes. In „Was tun?" betont Lenin, daß für die revolutionäre Sozialdemokratie gewerkschaftliche Enthüllungsarbeit wichtig ist, daß dieser „Trade Unionismus" aber nicht genügt: „Man kann nicht genug betonen, daß *das noch nicht* Sozialdemokratismus ist, daß das Ideal eines Sozialdemokraten nicht der Sekretär einer Trade-Union sondern der *Volkstribun* sein muß, der es versteht, auf alle Erscheinungen der Willkür und Unterdrückung zu reagieren, wo sie auch auftreten mögen, welche Schicht oder Klasse sie auch betreffen mögen (...)."[5]

Ohne Verbindung mit einem gesellschaftspolitischen Gesamtkonzept hätten Wohnungsnotruf und die anderen Aktivitäten in Graz wirklich nichts mit dem Kommunismus zu tun. Weil wir aber in unseren Forderungen zur Wohnungsfrage aufzeigen, daß der kapitalistische Markt die Wohnungsnot nicht aufheben kann, weil wir versuchen, die Menschen dabei an die Eigentumsfrage heranzuführen, haben wir selbst vor Lenin kein schlechtes Gewissen. Wir müssen – das gilt für die KPÖ insgesamt und für die Linke in Österreich – in einer Situation Politik machen, in der es einen Angriff nach dem anderen auf soziale und demokratische Rechte der Mehrheit der Bevölkerung gibt. Wir sind in der Defensive. Da helfen uns keine frommen revolutionären Sprüche. Wir müssen den Menschen zeigen, daß wir für sie eine nützliche Partei sind.

Andere Kommentatoren als die oben zitierten stellen eine ganz enge Beziehung zwischen Ernst Kaltenegger und dem Kommunismus (wie sie ihn verstehen) her. Milan Frühbauer tobt sich im Leitartikel der Zeitschrift »Industrie« aus: „Der neue kommunistische Stadtrat in Graz wird medial wie der Marketingchef eines Energy-

Drink-Herstellers gehandelt, der verblüffenderweise seinen Marktanteil verdoppeln konnte. Da fragt dann eben Frau Fenderl in der ZIB 3 den Herrn Kaltenegger nicht, ob er etwa ideologisch auf den altstalinistischen Positionen der KPÖ steht, denen diese Partei als eine der wenigen westlichen kommunistischen Bewegungen nie abgeschworen hat. Es fragt ihn niemand, wie er zum 17. Juni 1953, zum Oktober 1956 in Ungarn, zum 13. August 1961 oder gar zum 21. August 1968 steht. Der Wahlerfolg einer totalitären Gruppierung wird zum medialen Analyse-Event umfunktioniert."[6]

Dazu gäbe es viel zu sagen. Ich persönlich freue mich angesichts solcher Worte – und auch angesichts eines skandalösen Gastkommentars des BRD-Botschaftsrates Hubertus Thoma in der »Presse«[7] – daß uns einige Klassenfeinde wieder ernst zu nehmen beginnen. Und zwar nicht nur als gute InteressensvertreterInnen, sondern auch als für sie nicht ungefährliche KommunistInnen.

## Erneuerung und Grazer Wahlerfolg

In der Bewertung des Grazer Wahlausgangs hat es einen unterschiedlichen Zungenschlag gegeben. Bundesvorsitzender Walter Baier hat den Stimmenzuwachs in Graz in einem ORF-Interview[8] sinngemäß als Folge der Überwindung des Dogmatismus durch die jetzige Bundesparteiführung erklärt. Meine Antwort darauf war in der »Volksstimme« nachzulesen: „Es ist deshalb sehr kurzschlüssig, Fragen der inhaltlichen und ideologischen Erneuerung der KPÖ als Voraussetzung für den Wahlsieg in Graz zu betrachten. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Die Erfahrung in Graz ermöglicht es, ohne lächerliche Stalinismusdiskussion, die in Wirklichkeit nur jenes eingangs erwähnte Biotop interessiert, konkrete Schritte der Erneuerung zu setzen."[9]

Eine wissenschaftliche Analyse des Weges der KPÖ im ablaufenden Jahrzehnt steht noch aus. Meiner Ansicht nach sind aber die in einigen Dokumenten niedergelegte Überwindung alter Denkmuster und die Kritik am Stalinismus nicht so fundiert, daß man den Grazer Wahlerfolg mit diesen Momenten begründen könnte.

Ich selbst bin gegen eine lächerliche Stalinismusdiskussion, weil ich für eine ernsthafte und tiefgehende Diskussion dessen bin, was unsere Bewegung fast zerstört hätte. Jede Partei, die in der Tradition der kommunistischen Bewegung steht, darf bei der Kritik des Stalinismus nicht beim Opfer-Aufzählen stehen bleiben.

Notwendig ist die Reflexion über die Struktur des Stalinismus. Was waren die organisatorischen Voraussetzungen für die Einpersonenherrschaft in einer Partei, die sich der Emanzipation von Millionen Menschen verschrieben hatte?

Und auch einer zweiten Fragestellung dürfen wir nicht ausweichen. Gibt es in unserer Partei, die sich ideologisch erneuert, noch so etwas wie einen strukturellen Stalinismus? Kommen Verhaltensweisen, wie wir sie beispielsweise in den Briefen Stalins an Molotow[10] studieren können, wieder in Mode? Jetzt, nachdem die Erschütterung des Jahres 1989 ausklingt und so etwas wie Normalisierung angesagt ist, darf man diese Gefahr nicht unterschätzen.

Während ideologische Stalinisten, Menschen, die nichts gelernt haben, die nichts hören und nichts sehen wollen, in unserer Bewegung eine Randerscheinung und fast zur Folklore geworden sind, dürfen wir nicht vergessen, daß auch die jetzige Funktionärsgeneration vom autoritären Parteiverständnis geprägt worden ist, das auf Stalin zurückgeht. Es ist leichter, eine neue Sprache zu lernen, als neue Verhaltensweisen.

Die Überwindung dieses strukturellen Stalinismus ist eine notwendige Voraussetzung der Erneuerung.

Eine notwendige Voraussetzung, aber keine hinreichende.

Wir müssen den Menschen beweisen, daß wir für etwas gut sind. Dabei ist alles andere weniger bedeutsam als noch der kleinste Versuch, den Forderungen der Sprachlosen eine Sprache zu geben. Wer als Modernisierungsverlierer abgestempelt wird, für den gibt es bei uns derzeit das Angebot Haider: die Projektion seiner Vorstellungen in einen starken Mann.

Für mich ist es links, wenn man an der Basis die Auseinandersetzung mit Haider führt, die für die Zukunft der Gesellschaft große Bedeutung hat. Einen „roten" Antihaider kann niemand aufbauen, weil jeder Personenkult dem Zweck und dem Inhalt einer emanzipatorischen Bewegung (wie die Beispiele lehren) widerspricht. Mieterberatung, Aktionen für den Frieden, Streiks: Wer sich dort bewährt, der zeigt, was heutzutage links ist. Jetzt geht es darum, daß arbeitende Menschen in der schönen neuen Welt des Kapitalismus nicht vollends untergehen. Keine Aufgabe, bei der man glänzen kann, aber eine Aufgabe, die einen Sinn hat. Wir werden als kommunistische Partei überleben und uns entwickeln, wenn wir diese Aufgabe erfüllen.

## Die Internationale

Karl Peter Schwarz, seinerzeit im „Kommunistischen Bund" der Maoisten, heutzutage aber stellvertretender Chefredakteur der Tageszeitung »Die Presse« wollte seinen LeserInnen die Lektüre des Kommunistischen Manifests ans Herz legen. Er tat dies mit folgenden Worten: „Indes der Kommunismus nur mehr in zweierlei Gestalt zu besichtigen ist, hierzulande in der eines rundlichen Grazer Gemeinderates und via CNN in jener eines altgewordenen Comandante, der Arm in Arm mit dem Heiligen Vater durch Havanna wandelt, hat das ‚Kommunistische Manifest' kein Problem, seinen Rang in der Bestenliste der politischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu behaupten."[11]

Karl Marx, Friedrich Engels, Fidel Castro, Ernst Kaltenegger, das Kommunistische Manifest: Irgendwie paßt immer alles zusammen, zumindestens im Feuilleton der bürgerlichen Presse. ■

Franz Stephan PARTEDER ist Vorsitzender der KPÖ Steiermark. Er lebt in Graz.

## Anmerkungen

1 »Profil«, Nr. 6/1998, S. 111.
2 »Falter«, Nr. 6/1998, S. 17.
3 »NEWS«, Nr. 5/1998, S. 29.
4 »Die ganze Woche«, Nr. 7/1998, S. 2.
5 Zit. nach W. I. Lenin, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Berlin (DDR) 1986, Band 1, S. 419f.
6 Milan Frühbauer, Graz ist leider überall. In: »Industrie«, Nr. 5/1998.
7 Hubertus Thoma, KP oder: Späte Folgen der Äquidistanz. In: »Die Presse«, 13.2.1998, S. 2.
8 Ö 1 (Radio), Mittagsjournal vom 26.1.1998.
9 Franz Stephan Parteder, Konturen eines linken Wahlerfolgs, In: »Volksstimme«, 29.1.1998, S. 1.
10 Lars T Lih, Oleg Naumow, Oleg Chewnjuk, Stalin. Briefe an Molotow. 1925 – 1936. Einführung: Robert C. Tucker, Berlin 1996.
11 Karl Peter Schwarz, Verdammt noch einmal, es lohnt sich immer noch! In: »Die Presse«, 7.2.1998, (Beilage »Spectrum« S. IV).

# Das Jahrhundert des Schreckens

*Hans KALT*

Kein ernstzunehmender Historiker kann das Unmaß an Schrecken ignorieren, das dieses 20. Jahrhundert den Menschen gebracht hat. Dabei geht es nicht um die Summierung von Kriegstoten, Hunger- und Seuchenopfern, um durch Staatsterror, Sklaverei und Aberglauben Umgekommenen, Vertriebenen, und nicht um die wechselseitige Aufrechnung von so gesammelten Zahlen. Vielleicht ergäbe eine solche Aufrechung, daß etwa Perioden von ums Überleben geführten Stammes- und Volkskriegen des Altertums und der sogenannten „Völkerwanderung", Niederschlagung von Sklavenaufständen oder Bauernkriegen, selbst zwischen Christen geführten Religionskriegen, die Eroberung der ganzen übrigen Welt durch einige wenige Mächtige Europas, mit noch mehr Opfern verbunden waren. Aber das waren meist Ausbrüche auf dem Hintergrund blanker materieller und moralischer Notsituationen großer Menschengruppen, ja Völker, die anders nicht über die materiell-technischen Möglichkeiten für ihr Überleben verfügten.

Das Besondere und Schockierende an diesem 20. Jahrhundert war der frappierende Widerspruch zwischen dem erreichten Niveau der wissenschaftlich-technischen Möglichkeiten einer sinnvollen Lebensgestaltung der Menschheit und der kurz nach Anbruch des Jahrhunderts einsetzenden Perversion dieser Möglichkeiten zu solchen der massenhaften Menschheitsvernichtung.

Das Übermaß des Schrecklichen birgt die Gefahr, daß dem Betrachter die historische Dimension aus dem Auge gerät. Die aber war und ist bestimmt vom Ringen zwischen jenen Kräften, die den wissenschaftlich-technischen Möglichkeiten adäquate Moral- und Wertvorstellungen zu den für das Handeln der Menschen bestimmenden machen wollen, und jenen, die ihre persönlichen oder Klasseninteressen über die (oft auch von ihnen in schönen Worten akzeptierten neuen) Moral- und Wertvorstellungen reihen. Klaffen Wort und Tat zu weit auseinander, kann das zu Krisen – wie jetzt Albanien zeigte – auch ganz neuer Dimension führen. Übersehen werden darf nicht, daß nie zuvor – seit die Gesellschaft in Klassen zerfallen ist – eine so große Zahl jener, die die Werte schaffen, auch in großem Umfang über diese Werte in ihrem täglichen Leben verfügt wie in der zweiten Jahrhunderthälfte. Das gilt erst für die Menschen in den höchstentwickelten Ländern. Auch das sind schon mehr Menschen, als es zu Beginn des Industriezeitalters vor eineinhalb Jahrhunderten überhaupt gegeben hat. Es läßt aber die materielle Möglichkeit für die weitere Entwicklung erkennen.

Die Negierung dieser historischen Dimension im Ablauf des 20. Jahrhunderts ist Hauptkennzeichen der jetzt begonnenen „Bilanzierungen" von jeweiligen Opfern von Faschismus und Kommunismus, wie zum Beispiel in der Diskussion um das in Frankreich erschienene „Schwarzbuch des Kommunismus".

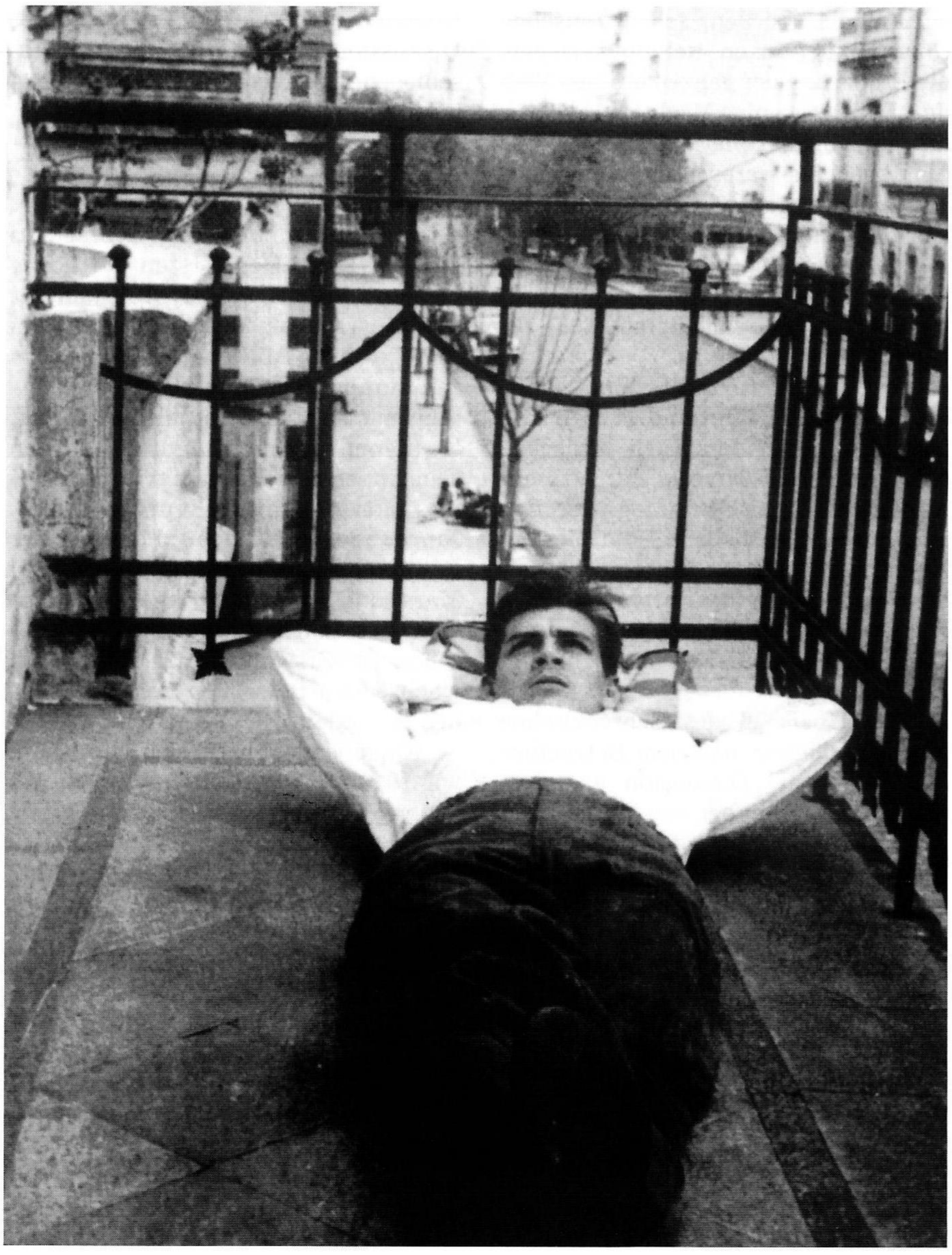
## Wie es begann

Das Jahrhundert des Schreckens begann 1914. Den Ersten Weltkrieg verstand Karl Kraus als Anbruch der „letzten Tage der Menschheit". Er forderte zwanzig Millionen Tote im Herzen Europas, bevor das Phänomen Faschismus existierte und als der Begriff Kommunismus nur aus urchristlichen Gemeinden und Utopien wie der Thomas Morus', einiger Utopisten des 19. Jahrhunderts und dem „Manifest der Kommunistischen Partei" von Karl Marx und Friedrich Engels bekannt war. Als solcher war er allerdings schon zur Zielvorstellung einer rasch wachsenden Bewegung der Arbeitenden geworden.

Kaum jemand hatte sich selbst kurz vor 1914 noch vorstellen können, wie anders der damals drohende Krieg sein würde als alle dynastischen oder nationalen Konflikte des vorherigen Jahrhunderts. Nur angefangen wurde er noch ähnlich: Drohgebärden der Kabinette, Ultimaten, Mobilisierung der Armeen, Kriegserklärungen und Vormarsch der Truppen oder deren Zurückschlagen. Doch da „riß der Film". Der Krieg selbst erwies sich als stärker als alle, die ihn angefangen hatten, verschlang mehr und mehr Menschen und Material, griff von den Schlachtfeldern über auf Gebiete, die in früheren Kriegen fernes Hinterland gewesen waren, Hunger wurde zur Waffe gegen Millionen auch Frauen und Kinder, nationaler und religiöser Haß wurde bis zum ersten Fall von modernem Genozid (gegen Armenier in der Türkei) gesteigert. Der Krieg saugte als unersättlicher Moloch selbst den reichsten Nationen das „Mark aus den Knochen", trat alle Ideale des Humanismus mit Füßen. Noch wenige Jahrzehnte vorher galt als selbstverständlich: Wenn nach einigen gewonnenen oder verlorenen Schlachten die Kriegskassen und die Möglichkeiten neuer Kriegsabgaben erschöpft waren, verhandelten die Regierungen über Waffenstillstand, Grenzänderungen, Kontributionen usw. Frieden wurde geschlossen. Dieses Drehbuch galt nicht mehr. Selbst europäische Fürstenhäuser – mehr oder weniger miteinander verwandt oder verschwägert – konnten nicht einmal in Privatbriefen an Verwandte auf der anderen Seite (wie zum Beispiel der letzte österreichische Kaiser Karl in den „Sixtus-Briefen") vorsichtige Friedensfühler ausstrecken, ohne sofort von den eigenen „Hardlinern" des „Verrats" bezichtigt zu werden. Hier wirkten im Hintergrund neue historische Gesetzmäßigkeiten, erwiesen sich neue Kräfte als die wirklich bestimmenden. Wer diese nicht erkannte und beachtete, konnte auch bei größtem diplomatischem, ja sogar militärischem Geschick nichts erreichen. Die „politische Klasse" der europäischen Großmächte, die vor 1914 einen solchen – alle europäischen Großmächte erfassenden – Krieg gar nicht für möglich gehalten hatte, erkannte selbst mitten in diesem Krieg nicht dessen grundlegend neue Dimension. Das galt sogar auch für Kriegsgegner bis hinein in die Arbeiterbewegung!

Denn es war die historische Stunde der marxistischen Arbeiterbewegung. Ihre linken Theoretiker und Wortführer hatten als einzige um die Jahrhundertwende die aus dem Kapitalismus erwachsenden neuen gesellschaftlichen Hegemonialkräfte und ihr Wirken analysiert. In den höchstentwickelten Ländern war mit der Konzentration und Zentralisation des Kapitals in immer weniger Händen, der Verschmelzung von Industrie- und Finanzmonopolen zu einigen Finanzoligarchien eine neue Situation entstanden: Familien der Hochfinanz waren neben alte Fürsten-

häuser aufgerückt, hatten mehr Macht als diese. Zwischen ihnen selbst nahm die Konkurrenz weltweite Dimension an. Der Kampf ging dabei um Aufteilung bzw. Neuaufteilung der ganzen Welt. Kolonialreiche sicherten Absatzmärkte und Rohstoffquellen, jetzt immer mehr auch Anlagemöglichkeit für das dank Monopolprofiten rasch zunehmende Finanzkapital der „Mutter"-Länder. Die Ungleichmäßigkeit der Entwicklung dieser selbst machte den großen Krieg zwischen ihnen unausweichlich. Der Begriff „Imperialismus" wurde – zwar nicht von Marxisten geprägt – zu deren charakterisierenden Bezeichnung für die jetzt vom Kapitalismus erreichte Entwicklungsphase. Imperialismus konnte sich nicht mit einigen Grenzänderungen, mit Reparations- und Kontributionszahlungen begnügen. In Europa stand die grundlegende Veränderung der – noch aus feudalen und dynastischen Staatsgründungen stammenden – staatlichen Strukturen auf der Tagesordnung, weltweit eine Neuaufteilung der Kolonialbesitzungen. Bevor das nicht erreicht war, konnte der Krieg kein Ende finden. Von Anfang an wurden von beiden Seiten alte Vorurteile in den Völkern wiederbelebt und durch neue ergänzt. Für Franzosen wog die Möglichkeit einer Revanche für 1871, für Deutsche der „Drang nach Osten", dem Haß auf russisch-slawisches „Untermenschentum" entsprach. Dazu kam immer mehr jener auf England, dessen raschere Industrialisierung ganze Landstriche Deutschlands in Armut gebracht und das sich überall bereits festgesetzt hatte, wo jetzt das rascher wachsende deutsche Kapital Kolonien erobern wollte. Das war der tiefere Grund, warum der Ausbruch des Kriegs fast in allen beteiligten Ländern gerade von jenen mit Begeisterung und Jubel begrüßt wurde, die bald darauf die ärgsten Opfer zu bringen hatten. Millionen einfacher Menschen auf beiden Seiten hielten zuerst den als „Erbfeind" dargestellten Gegner für die Ursache aller Übel, die der Kapitalismus als Gesellschaftsordnung den einfachen Menschen gebracht hatte und weiter brachte. Als dann das Leiden solches Ausmaß erreichte, daß es den Lebensnerv großer Nationen berührte, änderte sich das. Da die Hauptleidtragenden Arbeiter und Bauern waren, war die rasch zunehmende Antikriegsstimmung vielfältig mit den in diesen Klassen vorherrschenden Ideologien verbunden, vor allem mit der Arbeiterbewegung. Noch stärker galt das für die beginnenden Aktionen gegen den Krieg. Neben der offiziell immer weiter angestachelten Konfrontation mit dem jeweiligen „Feind" entstand mit dem Fortschreiten der entsetzlichen Kriegsauswirkungen eine andere Konfrontation innerhalb der Nationen selbst: Finanzoligarchie (oft noch eng verbunden mit den Resten feudaler Oberschicht), wirtschaftliche, bürokratisch-militärische und meinungsbildende Herrschaftseliten (die ihre Familien weitgehend vor den immer dramatischeren Folgen des Kriegs schützen konnten) blieben bis zuletzt die Kriegspartei. Arbeiter und Bauern waren spontan immer stärker für Frieden. Jene marxistischen Wortführer, die zu Kriegsbeginn entgegen vorher gefassten internationalistischen Beschlüssen ins Lager der Kriegspartei übergegangen waren, änderten schrittweise ihre Haltung. Die Spitzen der Religionen hielten länger an ihrer Politik der kritiklosen „Segnung der Waffen" ihrer Nationen fest. Der dadurch bewirkte Ansehensverlust sollte Jahrzehnte nachwirken. Umgekehrt nahm das Ansehen der aus liberal-humanistischer Tradition gegen den Krieg Auftretenden rasch zu. Führend wurde aber unbestritten die aus internationalistisch-sozialistischer Überzeugung handelnde Linke der Arbeiterbewegung. Ihr Ansehen wuchs besonders rasch. Aber nicht einmal sie brachte es zur Bildung einer umfassend wirkenden internationalen Friedenskraft. Die Kriegspartei brauchte eine übernationale Konstituierung nicht: Ihrem Wesen entsprach, den Krieg der Völker gegeneinander – mit immer größeren Opfern auf allen Seiten – weiterzuführen. Einen Schnittpunkt brachte die russische Oktoberrevolution. Ihr Friedensappell „an alle" machte aus dieser zweiten Art der Konfrontation eine solche ebenso



realer Macht wie es die Konfrontation zwischen den imperialistischen Staaten war. Um den Unterschied zu den weiter die Kriegspolitik unterstützenden sozialdemokratischen Parteien zu unterstreichen, nahm die Partei Lenins 1918 die Bezeichnung „Kommunistische Partei" an. Obwohl die durch die Revolution geschaffenen oder auch nur in kurzer Zeit erreichbaren Gesellschaftsverhältnisse in diesem rückständigen Land keineswegs schon kommunistische sein konnten, ist es daher berechtigt, von Kommunismus zu sprechen.

## Die Rolle der Gewalt in der Geschichte

Unberechtigt ist es dagegen, die Opfer der revolutionären Umwälzung in Rußland als Beweis eines besonders terroristischen Charakters dieser Revolution oder der an ihrer Spitze stehenden Partei darzustellen. (Die Entartung an der Spitze dieser führenden Partei begann erst ein Jahrzehnt später.) Die Zahl der Opfer der Revolution war in der Phase vor der ausländischen Einmischung gering. Zuerst wurden Regierungsmitglieder und Generäle einfach heimgeschickt. Erst gegen jene, die sich mit Gewalt gegen die neue Macht der Sowjets wandten, wurde Gewalt angewendet. Oft wird übersehen, daß schon im Sommer 1918 selbst Lenin bei einem Attentat schwer verletzt wurde. Sogar wo es unter der Drohung heranrückender gegenrevolutionärer Kräfte zur Erschießung der engeren Zarenfamilie kam, war dies nicht beispiellos: bürgerliche Revolutionen hatten sowohl in England wie in Frankreich schon Jahrhunderte vorher auch das Leben gekrönter Häupter gefordert.

Herrschende Gruppen, die jahrhundertelang furchtbares Leid über ihre Völker gebracht haben, werden nicht abgelöst, ohne daß auch sie Leid erfahren.

Das wirkliche Blutvergießen der russischen Revolution begann mit der ausländischen Intervention: Von deutschen und österreichischen Truppen, deutschen Freikorps im Baltikum, tschechoslowakischen Kriegsgefangenen-Verbänden, britischen, französischen und amerikanischen Truppen gestützt, versuchten reaktionäre Gruppen die Macht wiederzuerlangen. Je geringer ihre Unterstützung in der eigenen Bevölkerung wurde, desto brutaler wurde ihre Unterdrückung gegen diese. Daß die junge Rote Armee gegen die auf sie abgefeuerten Granaten nicht mit Holzknüppeln antwortete, kann ihr niemand vorwerfen.

Jene Richtung der Diskussion grenzt an Geschichtsfälschung, die die Millionen Opfer von Bürger- und Interventionskrieg und der von diesen verursachten Hungersnot „dem Kommunismus" ankreidet. Das Gegenteil ließe sich eher beweisen. Träger dieser Intervention waren die Vorreiter des Faschismus. Freikorps-Offiziere ermordeten schon damals auch die konsequentesten deutschen Anti-Kriegskämpfer Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Französische Interventionstruppen wurden aus der Ukraine erst abgezogen, als in ihrer Flotte ein Aufstand unter kommunistischer Führung drohte.

Die Konfrontation zwischen den Kräften des Friedens und des gesellschaftlichen Fortschritts und jenen der Aufrechterhaltung von Ausbeutung und Kriegsgefahr ging weiter. In dieser ersten Phase übte das Ergebnis der Oktoberrevolution auf alle von Aufklärung und Humanität geprägten Kräfte eine vorher unvorstellbare Welle von Impulsen aus. Die Anziehungskraft dieser Revolution auf Künstler, Wissenschafter usw. von Barbusse bis Gorkij, von Picasso bis John Reed, von Käthe Kollwitz bis Joliot-Curie läßt selbst in der flachsten Form der derzeitigen Diskussion jene stolpern, die Kommunismus und Faschismus auf eine Ebene setzen wollen.

## Die historische Wurzel des Faschismus

Mit dem Sieg der Alliierten im Ersten Weltkrieg stürzten auf der Verliererseite große Gesellschaftsgruppen in Ausweglosigkeit. Das große Finanzkapital hatte zwar Verluste erlitten, aber alle – auch sozialdemokratische – Regierungen wollten seine Erhaltung als „nationales" Interesse sichern. Trotz der riesigen Gebietsverluste gelang ihm überraschend schnell die Stabilisierung der Grundstruktur seiner Macht: Die gleichen Banken und Industriekonzerne, die im Kaiserreich mächtig gewesen waren, blieben es auch in der Weimarer Republik.

Anders jene Millionen von Offizieren, Beamten, Subdirektoren, Anwälten usw., die in dem drastisch verkleinerten Herrschaftsapparat nicht mehr gebraucht wurden. Zur materiellen Entwurzelung kam bei vielen von ihnen der Frust, der sie empfänglich machte, irrationale Wunschvorstellungen als Tatsachen zu akzeptieren: Die Dolchstoßlegende, daß der Krieg nicht an den Fronten verloren worden sei, sondern die deutsche Herrenrasse durch Verräter an der eigenen Spitze um den Sieg betrogen wurde; der Antisemitismus, der im besonderen dem „Judentum" die Schuld an Deutschlands Niederlage zuschrieb; Kampf gegen die von Juden wie Kommunisten und allen Linken betriebene Untergrabung der „gesunden" moralischen und kulturellen Werte des deutschen Volkes usw. Die deutsche Geschichte der Zwanzigerjahre wurde zunehmend von dieser Ideologie geprägt. Es gab Putschversuche. So den Kapp-Putsch, Ludendorffs Marsch zur Feldherrnhalle in München, bei dem erstmals auch der Gefreite Adolf Hitler in Erscheinung trat. In einigen „literarischen" Werken, wie Hitlers „Mein Kampf" und Rosenbergs „Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts" wurden Grundsätze des unbedingt „notwendigen" neuen Krieges entwickelt, der endlich der deutschen Herrenrasse ihren Platz an der Sonne sichern müsse. Hier sind nicht nur die Eroberungsziele des deutschen Imperialismus, sondern vor allem auch eine neue Art von „Innenpolitik" entwickelt, die ein neuerliches „Versagen der Heimatfront" von vornherein unmöglich machen würde. Zuerst war vor allem innenpolitisch der Antikommunismus die Hauptwaffe des Faschismus. Aber selbst der Genozid an den Juden war hier schon vorprogrammiert, wobei die Möglichkeit, dadurch spontanen Antikapitalismus abzu lenken, einkalkuliert war.

Als Anfang der Dreißigerjahre im Verlauf der Weltwirtschaftskrise entscheidende Teile der deutschen Finanzoligarchie die Möglichkeit einer militärischen Revanche für die Niederlage von 1918 erkannten, fanden sie hier die wichtigsten Elemente für die Vorbereitung und Führung dieses Kriegs vor. Die Finanzierung der Hitler-Partei durch diese Kreise des Finanzkapitals war die direkte Vorbereitung der Machtübernahme des Faschismus in Deutschland und diese wieder der erste Schritt zum großen Aggressionskrieg um die Weltherrschaft. Das bestimmte auch das Wesen des Faschismus: Er wurde zur zentralen Kraft der Kriegspartei, die dadurch eine neue Dimension annahm.

Der Krieg wurde zum Ideal der zwischenmenschlichen Beziehungen erklärt. Der jetzt bewußt vorbereitete Zweite Weltkrieg mußte schon vom Ansatz her – Luftkrieg gegen die ganze Bevölkerung, Ausrottung ganzer als

„minderwertig" erklärter Menschengruppen, Rassismus als Angelpunkt der Weltanschauung usw. – alles vorherige an Schrecken übertreffen. Für Menschenwürde, Demokratismus, zwischenmenschliche Solidarität war da kein Platz. Der Feind war die Humanität: Ob solche aus jüdisch-christlicher Tradition, aus solcher der Aufklärung und aus der Arbeiterbewegung kam, war – bei allen Abstufungen – sekundär. In den KZ trafen sich alle. Niemals wurde verheimlicht, daß der Hauptgrund für diese Verfolgung und Ermordung Hunderttausender die „Wehrfähigkeit" des deutschen Volkes war, also die Vorbereitung und Führung des Welteroberungskrieges. „Wehrkraftzersetzung" als Begründung tausender Todesurteile bestätigte dies gerichtsnotorisch.

Von den Aggressionsmächten des Zweiten Weltkriegs brauchte nur Japan keine solche Faschisierung als Vorbereitung. Mehrere erfolgreiche Eroberungskriege schon vor 1941 hatten den dort Mächtigen gezeigt, daß das Volk noch stark genug von der aus der Feudalzeit bruchlos übernommenen Ergebenheit gegenüber dem Herrscherhaus geprägt war. Der Krieg im Pazifik bestätigte dies.

Die Zahl von 70 Millionen „Opfern des Kommunismus" im Fernen Osten, die Stephane Courtois errechnet, zeigt die Haltlosigkeit auch der angeführten Zahlen. Unbegründete Repression, sogar im Maßstab der ärgsten Zeit in der Sowjetunion gab es auch in China. Aber die beiden französischen Journalisten Roger Faligot und Remi Kauffer recherchierten für die ärgste Zeit (zwischen 1958 und 1976) eine Gesamtzahl von 22 Millionen Toten.[1] So schrecklich auch diese Zahl schon ist, Courtois erhöht sie noch. Er führt für China 65 Millionen Opfer an. Übrigens auch eine Million für Vietnam ohne zu erwähnen, daß zwei Millionen Vietnamesen allein der US-amerikanischen Giftgasoperation Agent Orange zum Opfer gefallen sind. Auch hinsichtlich der Opfer Pol Pots in Kampuchea hätte schon eine Spur wissenschaftlicher Redlichkeit zur Erwähnung der Tatsache ausreichen müssen, daß vor allem die US-amerikanische Politik andere Kommunisten Jahre hindurch hinderte, mit Hilfe Vietnams dem Schreckensregime ein Ende zu machen. Aber dem im Titel versprochenen Ziel, der propagandistisch motivierten Zahl von 100 Millionen „Opfern des Kommunismus" möglichst nahezukommen, fällt wissenschaftliche Redlichkeit zum Opfer.

Brutale Unterdrückung bis zum Massenmord zum Zweck der Vorbereitung und Führung des Krieges war Wesensmerkmal des Faschismus. Die Aggression selbst wurde kaum mehr getarnt.

Obwohl zu dieser Zeit Anzeichen der beginnenden Entartung an der Spitze der Sowjetführung schon spürbar wurden, zeigt diese einfache historische Gegenüberstellung der Genesis beider Richtungen wie auch ihrer Programmatik, daß sie diametral entgegengesetzten Wert- und Moralvorstellungen entsprachen.

Noch kennzeichnender als die Zahlenkonstrukte der Opferbilanz ist für die neue Diskussionswelle die von Stephane Courtois aufgewärmte Unterstellung, Stalin hätte für den Zweiten Weltkrieg eine viel größere Mitschuld gehabt als von der Geschichtsschreibung angenommen.[2]

Anknüpfungspunkt ist dabei der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt vom August 1939. Aber auch ohne einen solchen Pakt hatte Hitler (und Mussolini) zwischen 1936 und 1939 die Demokratie in Spanien vernichtet (deren Verteidigung wirksam nur von der Sowjetunion unterstützt wurde), Österreich annektiert, die CSR zerschlagen.

Die Politik der Sowjetunion, eine gemeinsame Abwehr aller von der Aggression Bedrohten zustandezubringen, scheiterte an der „Appeasement"-Politik der Westmächte.

Zwar war die spätere Ausweitung des Pakts zu einem Freundschaftsvertrag, die zeitweise Gleichsetzung der Westmächte mit den faschistischen Aggressoren 1939 bis 1941, vor allem aber die Ignorierung der Angriffsvorbereitungen Hitlers gegen die Sowjetunion unmittelbar vor dem Überfall eine Fehleinschätzung, aber das hatte auf den Überfall Hitlers auf Polen keinen Einfluß.

Die Gegenüberstellung der aktuellen Politik vor dem Zweiten Weltkrieg zeigt also genauso den Gegensatz zwischen der Politik des Faschismus und des Kommunismus.

## Die Entartung des sowjetischen Sozialismus-Modells

Die historisch nachweisbaren drei Wellen von durch keine konterrevolutionäre Aktivität zu rechtfertigender Massenrepression in der Sowjetunion sind keine Grundlage für eine Gleichsetzung von Faschismus und Kommunismus. Sie entsprachen nicht, sie widersprachen dem Wesen kommunistischer Ideologie und Moral. Dagegen entsprang die Grausamkeit des Faschismus zwangsläufig seiner Zielsetzung. Die erste Welle war die 1927/28 einsetzende pauschale Verfolgung auch der Kernschichten der Bauern, die Lenin (und in den frühen Zwanzigerjahren auch noch Stalin) als wichtige Verbündete bei der Machtausübung der (immer noch nur eine Minderheit bildenden) Arbeiterklasse für einen langen Zeitraum angesehen hatte. Der Bruch dieses Klassenbündnisses machte eine Machtausübung zunehmend durch Methoden ideologischer Hegemonie des Sozialismus unmöglich. Eine genaue Zahl der Opfer ist bis heute nicht bekannt. Aber alle glaubhaften Schätzungen zeigen, daß durch sie eine grundlegende Änderung in dem Charakter der Staatsmacht eintreten mußte. Aus dem wissenschaftlichen Begriff der „Diktatur einer Mehrheit" wurde die politische Diktatur der Kommunistischen Partei. Der Staat „starb" nicht ab, aber seine Organe verschmolzen immer mehr mit jenen der Kommunistischen Partei. Sein Repressionsapparat wurde immer mächtiger. Das Abgehen von der von Lenin konstituierten Grundlage sozialistischer Staatsmacht in der Sowjetunion führte daher folgerichtig zum nächsten Schritt, der Repressionswelle in der Partei selbst. Die freie Diskussion aller – außerhalb der Erfordernisse der unmittelbaren Aktion liegenden – Probleme, war zur Zeit Lenins selbstverständlich für eine Arbeiterpartei. Sie konnte nicht aufrechterhalten werden, sobald für Analyse und Meinungsbildung nur mehr Stalin das letzte Wort hatte. Andere Meinungen wurden als Einfluß des Klassenfeindes abgestempelt, mit Kerker, Verbannung oder Tod bestraft. Auch engste Mitstreiter Lenins und in der dritten Welle fähigste Generäle der Roten Armee waren die Opfer, von den zehntausenden weniger bekannten Kommunisten und Kommunistinnen gar nicht zu reden. Aus der Diktatur der Partei wurde so die Stalins. Für viele war ein weiterer Kampf in dieser Partei nur dann möglich, wenn sie auch innerlich akzeptierten, daß in Stalin ein solches Übermaß an Weisheit verkörpert war, daß selbst bei Mißerfolgen die Ursachen immer anderswo zu suchen waren.

Aus diesem inneren Widerspruch ergab sich die besondere Tragik. Kommunisten übten die Repression aus, in dieser Phase vor allem gegen Kommunisten. Dennoch war die Position Stalins selbst bei vielen der Opfer außer Streit. Auf beiden Seiten überwog die

Bereitschaft zum Kampf gegen den Faschismus.

Der faschistische Überfall beendete diese Welle. Aber auch nach dem Sieg wirkte das Repressionssystem fort. 1950 fiel ihm auch einer der fähigsten jüngeren Ökonomen, der Leiter der sowjetischen Kriegswirtschaft, Nikolaj Wosnessenskij, zum Opfer.

Dabei war in dieser ganzen Zeit der Erfolg des ab den Zwanzigerjahren geschaffenen ökonomischen Lenkungssystems unbestreitbar. Sicher war das beim Bruch mit den Mittelbauern erfolgte Abgehen von der „Neuen ökonomischen Politik" Lenins zu früh erfolgt. Die Strafe war eine neuerliche Hungersnot in ganzen Landesteilen. Aber solange der Aufbau einer strukturbestimmenden Schwerindustrie im Mittelpunkt stand, konnte die zentralistisch-bürokratische Wirtschaftslenkung raschere Erfolge bringen. Ebenso bei der Umstellung auf Kriegswirtschaft, der Behebung der Kriegsfolgen und vor allem der Erschließung vorher niemals genützter Naturressourcen.

Die langfristigen tragischen Folgen für die Entwicklung der sozialistischen Staatsmacht und später auch die Folgen für die Leistungsfähigkeit des ökonomischen Systems in der Phase der wissenschaftlich-technischen Revolution blieben unerkannt und unbeachtet.

Der Lebensstandard stieg langsam. Das war der Grund, daß bei Linken wie auch objektiven bürgerlichen Betrachtern das sowjetische System selbst damals nicht in Frage gestellt wurde. Gleichsetzung mit faschistischen Systemen wäre damals im Rahmen ernster wissenschaftlicher Untersuchung undenkbar gewesen. Selbst Chrustschow hat in seiner (erstmals von der sowjetischen Führung ausgesprochenen) Kritik an der Repression unter Stalin noch 1956 nur von „Auswirkungen" des „Personenkults um Stalin" gesprochen.

In Wirklichkeit war es natürlich eine Erscheinung der Entartung des dort nach der Oktoberrevolution entstandenen Systems. Nur Palmiro Togliatti hat das damals schon öffentlich ausgesprochen.

## Lehren des Zusammenbruchs

Das Stagnieren und der Niedergang des sowjetischen Gesellschaftsmodells wurden erst sichtbar, als die neue Revolution der gesellschaftlichen Produktivkräfte, ob man sie nun wissenschaftlich-technische oder Kommunikations-Revolution nennt, neue Anforderungen an die sozialistischen Produktionsverhältnisse stellte. Mit voller Tragik zeigte sich da, daß innerhalb der Zwangsjacke von Stalin geprägter Vorstellungen, die zum Teil auch nach dessen Tod als einzig legitim sozialistische vertreten wurden, die Fähigkeit verlorengegangen war, die neuen Erscheinungen zu analysieren und ihnen adäquate Strategien zu entwickeln. Das gilt auch für die Wortführer der sogenannten „Perestrojka" der Achtzigerjahre. Soweit dies die Schlüsselfrage der politischen Ökonomie betrifft, habe ich es in „Neubeginnen mit Marx" und „Stalins langer Schatten"[3] schon vor vier Jahren nachgewiesen.

Das ist – neben dem schrecklichen individuellen Leid – die größte Tragödie dieser Entwicklung: Sie hat die sowjetische Gesellschaft in einen Zustand geführt, der sie der Fähigkeit zu ihrer eigenen Weiterentwicklung beraubt hat.

Erst mit und nach ihrem Zusammenbruch wurde besonders deutlich sichtbar, wie sehr und wie positiv trotz ungünstigster objektiver Bedingungen dieser Versuch grundlegend humanistischen Zielen der Menschheitsentwicklung gedient hat. Rückfall in Not, Verlust wichtiger sozialer Errungenschaften, Vordringen von Obskurantismus, Nationalismus und sogar Rassismus, Zunahme von Gewalt und Grausamkeit in zwischenmenschlichen Beziehungen sind für die Jahre seither kennzeichnend.

Ganz anders seinerzeit beim Zusammenbruch der faschistischen Regimes: Dieser hatte das Ende des schrecklichsten aller bisherigen Kriege gebracht und darüber hinaus für die ganze Welt eine Lawine des gesellschaftlichen Fortschritts. Die Kräfte menschenfeindlicher Reaktion und des gesellschaftlichen Rückschritts hatten ihren stärksten Rückhalt verloren. Kolonialreiche brachen zusammen. In den entwickelten Staaten konnte erstmals der Zustand erreicht werden, daß das Leben auch für die Masse der Arbeitenden den technisch-wissenschaftlichen Möglichkeiten zu entsprechen begann. Das halbe Jahrhundert ohne Krieg in Europa, das mit dem Ende des Faschismus begonnen hatte, fand mit dem Zusammenbruch des sowjetischen Sozialismus-Modells sein abruptes Ende.

Wer aus objektiv-wissenschaftlichen Gründen Not und Schrecken unbedingt in Zahlen ausdrücken will, für den gäbe es hier ein viel näherliegendes Untersuchungsgebiet: Alle früher sozialistischen Staaten Osteuropas waren jahrzehntelang durch starkes Bevölkerungswachstum gekennzeichnet. In allen ist seit ihrer „Wende" zum Kapitalismus die Bevölkerungszahl wieder gesunken. Wieviel von diesem Menschenverlust geht auf Not, Hungerkrankheiten und Kälte Verstorbene zurück? Es gäbe trotz aller seiner Fehler weniger Tote, wenn dieses Sozialismus-Modell nicht gescheitert wäre. Es hätte unermeßlich viel mehr Tote gegeben, wenn 1945 der Faschismus nicht geschlagen worden wäre.

Bleibt die Frage: Warum dennoch gerade jetzt diese pseudowissenschaftliche Diskussion? Die Antwort läßt sich überzeugend schlußfolgern: Die Euphorie über den „Sieg" des Kapitalismus über den Sozialismus in Osteuropa ist längst verflogen. Wir sind mitten in der Revanche-Offensive des Kapitals in der ganzen Welt. Kriege und Massenvertreibungen, Kahlschlag ganzer Volkswirtschaften, Abbau sozialer Errungenschaften, Stagnation in Kunst und Kultur, Fehlen von Zukunftsperspektiven für junge Menschen kennzeichnen die Lage. Der Phase der Euphorie und der Kapitalrevanche droht die des Katzenjammers zu folgen. Nicht zufällig ist das „Schwarzbuch" in Frankreich erschienen. Hier hat es nicht nur wie auch in anderen Ländern Wahlniederlagen rechter Parteien gegeben, hier sind auch schon wieder Kommunisten in der Regierung eines hochentwickelten Landes. Da wieder die richtigen Proportionen sichtbar zu machen, ist keine Frage der Geschichtsbetrachtung, sondern eine des heute notwendigen ideologischen Kampfes. ■

Hans KALT ist ehemaliger Sekretär des Zentralkomitees der KPÖ und ehemaliges Mitglied des Politbüros.

## Anmerkungen

1 Roger Faligot, Remi Kauffer, Der Meister der Schatten, deutsch bei Ehrenwirth 1988, S. 436 ff.

2 Courtois knüpft dabei an die 1986 bis 1988 in Deutschland (u.a. von Ernst Nolte) geführte Diskussion mit ähnlichen Thesen an, die damals allerdings von der deutschen Geschichtsschreibung abgelehnt wurden.

3 Hans Kalt, Neubeginnen mit Marx, PapyRossa, 1993.
Hans Kalt, Stalins langer Schatten, PapyRossa, 1994.

*Foto Seite 8: Che Guevara 1950 fotografiert von seinem Vater.*

# Künstler des wissenschaftlichen Zeitalters

Bertolt Brecht und Hanns Eisler können – zumindest im deutschen Sprachraum – als jene Exponenten der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts betrachtet werden, die sich ganz bewußt darauf eingestellt haben, sich jeweils auf der Höhe ihrer Zeit zu bewegen. Beide haben in ihrer Profession als außergewöhnliche Talente begonnen: Eine (bürgerliche) Karriere stand ihnen ebenso wie die (bürgerliche) Welt offen. Ihnen war es aber nicht um irgendeine Karriere oder um irgendeine Welt zu tun. Wer in den zwanziger Jahren erwachsen wurde und keine weiche Birne hatte, kam um eine Auseinandersetzung mit der materialistischen Weltanschauung des Marxismus nicht herum. Das aufregende Sozialexperiment in der Sowjetunion zog aufgeweckte Geister in seinen Bann und regte sie ebenso wie die Misere der kapitalistischen Entwicklung an, sich den Marxismus zur Nutzanwendung in der eigenen Praxis anzueignen.

Während von der Komintern und der KPdSU der Marxismus unter der Hand zum Dogma erhoben und damit – auch was das sowjetische Experiment betraf – kaputt gemacht wurde, befaßten sich kluge Köpfe im Gefängnis, in der Literatur, in der Musik – jedenfalls abseits der unmittelbaren Politik – mit der Umsetzung der „Philosophie der Praxis". Mit diesem Begriff hat Antonio Gramsci das Denken von Marx und Engels in den »Gefängnisheften« umschrieben. Dieser Ansatz führte nicht nur Antonio Gramsci als Mitbegründer der PCI zwangsläufig in die Höhle des Löwen, sondern auch den Hanns Eisler in die Partei und Bertolt Brecht an ihren Rand.

Es ist sicher kein Zufall, daß Brecht sich einen Beitritt zur KPD verkniffen hat. Die fixe Vorstellung, es bedürfe nur einer korrekten Generallinie und ihrer Übertragung auf alle Lebensbereiche, um erfolgreich zu agieren, wirkte sich weniger auf die kaum greifbare Musik als auf die sehr konkrete Literatur aus. Die Realismusdebatte in der »Linkskurve« Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre bewies, daß die Parteiräson bereits zu diesem Zeitpunkt ein Denkverbot nahegelegt hätte. Dennoch bestand für Brecht und seinen Kreis kein Zweifel daran, daß das Bestreben, sich in der künstlerischen Praxis auf der Höhe des wissenschaftlichen Zeitalters zu bewegen, die nächste Nähe zur Partei erforderte.

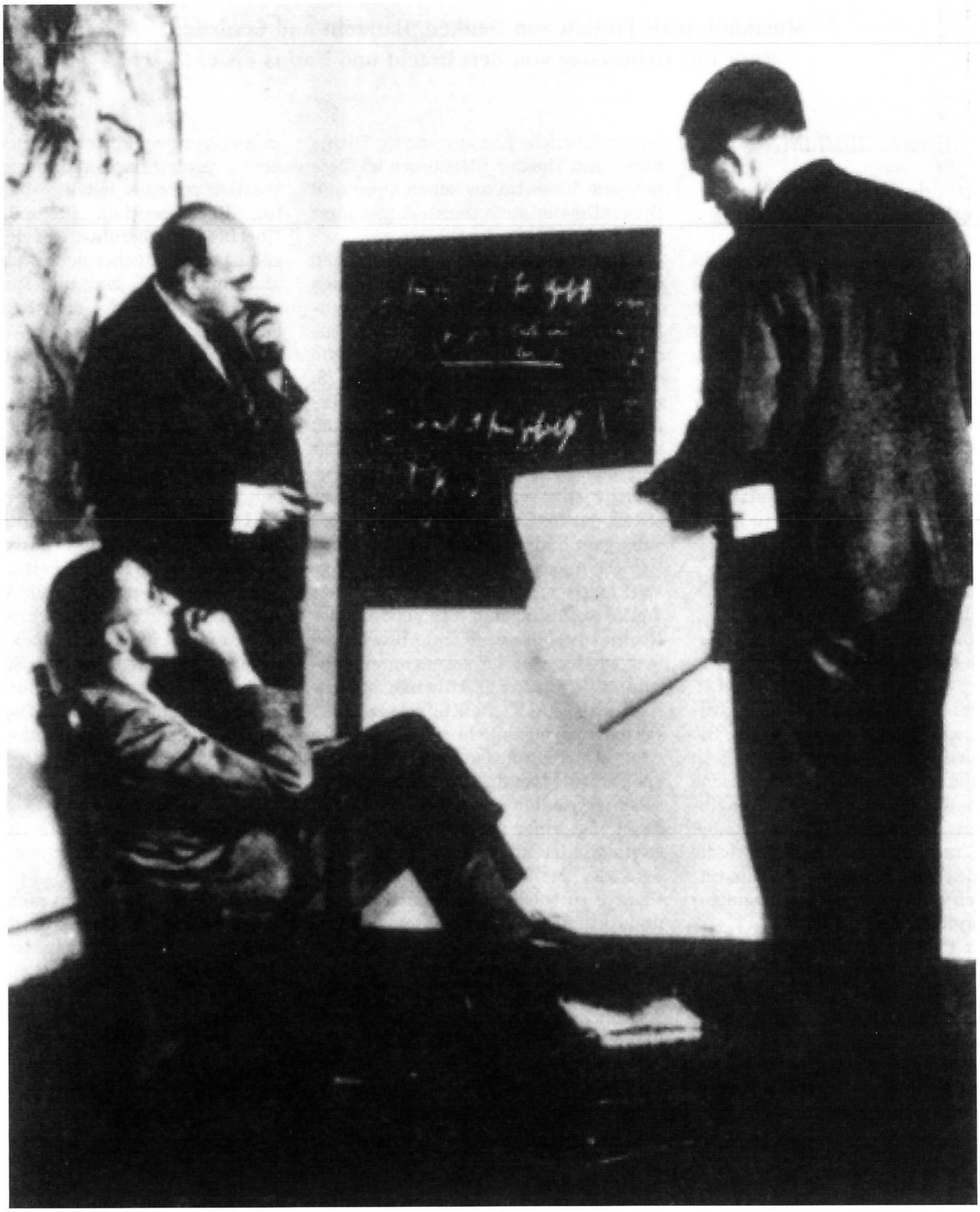
Der Begriff „wissenschaftliches Zeitalter" zielt auf eine Organisation des menschlichen Zusammenlebens, bei der die Resultate der individuellen Tätigkeiten nicht mehr hinter dem Rücken der Akteure zu unerwarteten Ergebnissen (Wirtschaftskrisen oder Arbeitslosigkeit beispielsweise) führen, sondern einem sinnvollen Plan zum Besten aller Beteiligten folgen. Ein Restposten idealistischer Illusionen verleitete zur Annahme, daß der Entwurf dieses Plans nicht Ergebnis bewußter Vergesellschaftung sein müsse, sondern von der Partei quasi aus der hohlen Hand bewerkstelligt werden könne.

Der Beitrag von Bertolt Brecht und Hanns Eisler zur Weiterentwicklung der Philosophie der Praxis ist beträchtlich und besteht unter anderem in der konkreten Dialektik, die jeweils zwischen der politischen Entwicklung der Gesellschaft und der formalen wie stofflichen Gestaltung ihrer Werke besteht. Bezeichnend ist etwa Brechts Experimentierfreude („Maßnahme", „Fatzer-Fragment") vor und die Rückkehr zum großen Drama nach der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus oder Eislers „Zurücknahme des Materials" in der DDR. Ihre Feinfühligkeit in Anknüpfungsfragen hat beide Künstler nicht vor Auffassungsunterschieden mit der DDR-Führung bewahrt. Das beweist die (bedauerliche) Ablehnung von Eislers Faust-Projekt durch das Politbüro der SED. Brecht versuchte das Dilemma mit der Bemerkung zu überspielen, man möge ihm eine andere Regierung zeigen, die bereit sei, stundenlang über einen Theatertext zu diskutieren.

Der Brecht/Eisler-Schwerpunkt in diesem Heft hätte ausgewogen ausfallen können. Daß der gebürtige Österreicher Eisler ein deutliches Übergewicht erhalten hat, ist aber weiter kein Malheur, bei der allgemeinen Aufmerksamkeit, die dem Wahlösterreicher Brecht heuer bereits zuteil wurde. Die Redaktion ist jedenfalls stolz, daß es sich bei den Autoren der Beiträge durchwegs um Experten von Rang handelt. Die Besonderheit einiger Artikel besteht darin, daß in ihnen die Arbeitsweise von Brecht und Eisler äußerst präzis dargestellt wird. In diesem Licht erscheint auch ihre zeitweise intensive Zusammenarbeit als ganz besondere Qualität. Sie birgt gleichzeitig eine Antwort auf die dämlichen Erwägungen in der bürgerlichen Presse über die Frage, ob Bertolt Brecht sich seinen Mitarbeiterinnen gegenüber „political correct" verhalten habe. Es ging dabei unter anderem um neue Möglichkeiten der Kooperation, bei denen das Copyright zweitrangig war.

Die Zwanziger, in die Brechts und Eislers politische Sozialisation fällt, sind nicht mit den neunziger Jahren dieses Jahrhunderts zu vergleichen. Der heutigen Lähmung durch Individualisierung und Sozialabbau stand seinerzeit die Inspiration durch Oktoberrevolution und Erprobung neuer Formen des Zusammenlebens gegenüber. Hieß es damals „Alles ist möglich", so prägt jetzt das Motto „Nix geht mehr" die allgemeine Stimmung. Die Zweite Republik hat allerdings eine Konstante aufzuweisen: Die Travestie um die Einbürgerung von Bertolt Brecht, die als Selbstentlarvung österreichischer Bundes- und Landesgrößen gelesen werden muß, bleibt eine aktuelle Möglichkeit heimischer Politik.

Lutz Holzinger



*Eisler, Brecht und Satan Dudow bei der Arbeit für den Film »Kuhle Wampe«, 1931*

# „Sie erzeugt neue Zartheit und Kraft...“

## Musikhören als Einheit von Denken, Handeln und Genießen
## Zum 100. Geburtstag von Bert Brecht und Hanns Eisler

*Albrecht DÜMLING*

### Rückkehr zu funktionaler Musik

Wie sensibel schon der frühe Brecht auf Musik reagierte, geht beispielhaft aus einer Episode hervor, die sein Augsburger Mitschüler Georg Geyer berichtet. „Brecht war oft bei mir zu Hause. Einmal spielte ich den Mittelsatz von Mozarts Sonate F-Dur, KV 280. Brecht saß gedankenverloren da und hörte zu. Als ich geendet hatte, stand er langsam auf, kam zu mir ans Klavier, nahm das Notenblatt und schrieb mit Bleistift die Worte neben den Titel:

Und er hauchte in seine Hand
Und roch an seinem Atem und er
Roch faulig. Da dachte er bei
Sich, ich sterbe bald.“

Brecht nahm demnach auch Instrumentalmusik programmatisch auf. Sie regte seine Klangbilderphantasie, sein Gefühlsleben und seine dichterische Ader an. Im Fall des f-moll-Adagio-Satzes aus der Mozart-Sonate mochten ihn die Trauermarsch-Anklänge an die Opfer des gleichzeitigen Weltkriegs, aber auch an seine eigene schwankende Gesundheit erinnert haben.

Noch 1944 im amerikanischen Exil erinnerte er sich mit gemischten Gefühlen an frühe Erfahrungen mit Bachscher Kirchenmusik: „Schon als Junge, als ich die Matthäuspassion in der Barfüßerkirche gehört hatte, beschloß ich, nicht mehr so wo hinzugehen, da ich den Stupor verabscheute, in den man da verfiel, dieses wilde Koma, und außerdem glaubte, es könne meinem Herzen schaden(...).“ Bestimmte Musik wirkte auf ihn wie ein starkes Rauschmittel; sie putschte ihn bis zur gesundheitlichen Gefährdung auf. Wenn er später von den glotzenden, stierenden Blicken eines schwitzenden Konzertpublikums sprach, so beschrieb er damit seine eigene Reaktionsweise. Er identifizierte dieses Verhalten inzwischen mit dem Bürgertum und sah – ähnlich wie der Dichter Stefan George – in der bürgerlichen Musikverehrung eine gefährliche Konkurrenz für Dichtkunst und Theater. (Abzulesen ist diese geheime Rivalität zwischen Oper und Sprechtheater auch seinen Augsburger Theaterkritiken.)

Brecht war der verführerischen Macht der Töne zunächst vollkommen verfallen. Er wußte auch, daß die unterschwellige Wirkung der Musik zumindest kurzfristig stärker ist als die rationale Aussage der Sprache. Am 25. September 1920 notierte er in sein Tagebuch: „Immerfort beschäftigt mich die geringe Macht, die der Mensch über den Menschen hat. Es gibt keine Sprache, die jeder versteht. Es gibt kein Geschoß, das ins Ziel trifft. Die Beeinflussung geht anders herum: sie vergewaltigt (Hypnose).“ Da die drogenartige Wirkung vor allem spätromantischer Werke wesentlich auf Ausblendung der Realität beruhte, versuchte Brecht immer wieder, von der sogenannten „absoluten“ Musik zu früheren, stärker realitäts- und funktionsbezogenen Formen zurückzukehren. Dieser Weg von „Darbietungsmusik“ zu „Umgangsmusik“ (so die von Heinrich Besseler geprägten Begriffe) entsprach durchaus einer Zeittendenz. Musik sollte wieder in das Leben und Handeln der Menschen eingreifen. Eine Chance zu solcher Funktionalisierung und Aktivierung sah Brecht im Gesang, aber auch in motorischen Bewegungen, wie er sie in seinen musikpädagogischen Vorschlägen zur Baden-Badener Aufführung seiner Schuloper „Lindberghflug“ anführte.

Gegen die vage Allgemeinheit der Instrumentalmusik, die so leicht mißbraucht werden konnte, setzte Brecht den konkreten Bestimmungszweck, gegen die bloße musizierende Gemeinschaft (die später zur „Volksgemeinschaft“ verkam) die bestimmte Zielgruppe oder auch Klasse.

### Aktivierung durch Sprechen und Singen

Da für Brecht an Text wie Musik der konkrete soziale Standort wichtig war, lehnte er das Menschheitspathos der Klassik wie des Expressionismus als zu weit und zu allgemein ab. Schon in Augsburg wandte er sich der Kultur der proletarisch-kleinbürgerlichen Vorstadt zu, einer lokalisierbaren Kultur, die wesentlich auf mündlicher Überlieferung beruhte. Auf der Straße gab es weder Bücher noch Notenpulte. Man musizierte, sang und sprach aus einer spontanen Idee oder Erinnerung heraus. In seinem Aufsatz „Wo ich gelernt habe“ erwähnte Brecht edle und weniger edle Volkslieder: „Ich habe sie glücklicherweise nicht nur gelesen, sondern auch gehört, gesungen von der Bevölkerung mit der besonderen Intonation und bei der richtigen Gelegenheit.“

Der Begriff des Gelegenheitswerks war für ihn keineswegs negativ besetzt. Es bedeutete die Möglichkeit und sogar Notwendigkeit permanenter Veränderung. Literarische wie auch musikalische Texte verstand Brecht als nur provisorische Fixierungen des Sprechens und Musizierens, einer Tonbandaufnahme vergleichbar. Zum Papier, das sein Vater produzierte, stand er in auffälliger Distanz. So wollte er seine „Lautenfibel“ auf billigem Zeitungspapier drucken lassen. „Das zerfällt in drei, vier Jahren, daß die Bände auf den Mist wandern, nachdem man sie sich einverleibt hatte.“

Musik erfüllte für ihn nicht zuletzt die Aufgabe, Papier überflüssig zu machen. Verbunden mit einer Melodie ließ sich ein Gedicht leichter auswendig lernen. In der Melodie war außerdem eine bestimmte Sprechhaltung fixiert. Die Melodie zum Gedicht bot so die beste Möglichkeit, das Gedicht vom Papier zu lösen und Klanggestalt werden zu lassen. Ohnehin entsprach dies oft dem tatsächlichen Produktionsakt. Viele seiner Texte entstanden beim lauten Sprechen, beim freien Phantasieren. Selbst wenn Brecht später, wie Dessau überliefert, beim Dichten nur noch „murmelte“, so war auch dies vom lauten Sprechen abgeleitet. Der Schauspieler Erwin Faber und der Rundfunkreporter und -regisseur Alfred Braun hoben hervor, daß Brecht bei Musik besonders flüssig produzieren konnte. Alfred Braun beschreibt die Entstehung einer Hörspieleinrichtung von „Macbeth“ im Jahr 1927 so:

„Die gemeinsame Arbeit begann damit, daß das Grammophon eingeschaltet wurde, und die Rhythmen moderner Schallplattenmusik untermalten pausenlos unseren Arbeitstag. Dazu ging Brecht im Zimmer auf und ab und probierte laut die Überschriften der Moritaten, scharf skandierend: Macbeth – reitet – in der Nacht – über – die Heide." Diesen Text hätte dann die im Hintergrund sitzende Sekretärin (gemeint ist wohl Elisabeth Hauptmann) sogleich in die Maschine getippt. Viele seiner Texte hat Brecht also nicht selbst geschrieben, sondern gesprochen und diktiert. Es sind demnach Sprechprotokolle. Konsequent hat er sein „Lesebuch für Städtebewohner" neben der gedruckten Form auch als Sprechplatte veröffentlicht. Der schriftliche Text war für ihn oft nur ein sekundäre, abgeleitete Form, dem gesprochenen „Original" vielleicht ferner als solche Vertonungen, in denen die originale Klanggestalt aufbewahrt war.

Wenn demnach ein großer Teil von Brechts Gedichten vom Sprechen ausging, wäre neben den literarischen auch nach den Sprechtraditionen zu fragen. Nicht die großen Rezitatoren der Zeit, etwa Joseph Kainz oder Ernst von Possart, waren hier maßgeblich. Seine Vorbilder waren vielmehr die Moritaten- und Bänkelsänger auf den Jahrmärkten sowie Gustav Wedekind und Karl Valentin. Frühe Tonaufnahmen mit dem Stückeschreiber bezeugen dies. Nach Bänkelsänger-Brauch verwendete er zunächst auch nur einfache, leicht einprägsame Melodien, die einen gewissen Rhythmus vorgaben, gegenüber dem Inhalt jedoch neutral waren. Zu nennen wäre hier etwa „Baals Lied" sowie die „Legende vom toten Soldaten".

## Die Legende vom toten Soldaten

Ein gefallener Soldat wird in diesem Gedicht begraben, wieder ausgegraben und erneut in die Schlacht geschickt. Nicht einmal im Grab findet er seine Ruhe, da es dem Staat an Soldaten fehlt.

Der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm noch da war
Und der Doktor fand, der Soldat
    war k.v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.

Der deutsche Soldat des Ersten Weltkriegs war zum Glauben an die Obrigkeit erzogen worden. Brecht stellte dieses Wertesystem in Frage. In seiner „Legende vom toten Soldaten" führte er Punkt für Punkt die Tricks, mit der eine gute Kampfmoral erzeugt wird, ad absurdum. Angesichts der schweren Opfer, die die Soldaten bringen mußten, überprüfte er kritisch den „Dank des Vaterlandes".

Stufe für Stufe, Strophe für Strophe zeigt Brecht in seinem Lied, wie ein toter, willenloser Mann in eine Kriegsmaschine verwandelt wird. Das Lied legt die Manipulation offen, es zeigt, daß fast jeder Krieg auf Betrug und auf falschen Versprechungen beruht. Alle diese Mittel sollen den Soldaten über seine wahre Situation hinwegtäuschen. Der Helm verhindert, daß er die Sterne der Heimat sieht. Der feurige Schnaps bremst die Verwesung seines Körpers und der Weihrauch des Priesters überdeckt den Verwesungsgeruch. Die Musik löst bei dem Schwer-

*Umschlag eines Heftes von op. 18, 1930*

verletzten automatisierte Reflexe aus, so daß er, gestützt auf zwei Sanitäter, wieder zu marschieren beginnt. Sein Leichenhemd wird rasch zur Fahne umfunktioniert, die den Tod und den Straßenkot vergessen läßt. So kann der Soldat weder hören, sehen, fühlen noch riechen. Er ist kein Mensch mehr, aber er kann marschieren. Die in den verschiedenen Strophen des Liedes beschriebenen Mittel sollen den Soldaten aufputschen und bewirken, daß er die Zwangsmaßnahme schließlich doch noch als freiwilligen Akt akzeptiert und das dem Menschen Fremdeste, das Töten, als zweite Natur versteht.

Brechts Legende führt die Manipulation noch in einer weiteren Dimension, einer weiteren Funktion vor. Die Mittel der Verführung richten sich nicht allein an den Soldaten, sondern auch an die Bevölkerung. Sie gewinnt aus dem Umzug mit Blasmusik, mit Geistlichkeit und Honoratioren ihr Bild vom Krieg. Nur deshalb begeistert der Zug die Menschen so sehr, weil er das Leiden des Soldaten unsichtbar macht. Die Propaganda-Maschinerie verselbständigt sich, sie verdeckt die Realität und wird zur neuen Wirklichkeit.

Brecht hat zur „Legende vom toten Soldaten" eine sehr einfache Melodie entworfen. Wenn er dieses Lied öffentlich vortrug, traf er auf begeisterte Zustimmung und heftige Entrüstung. Den Konservativen zerstörte er damit den Sinn des Lebens, oder besser: den Sinn des Todes, des Heldentodes. Wegen angeblicher Verhöhnung der deutschen Frontsoldaten kam Brecht beim Münchner Hitler-Putsch im November 1923 auf Platz 5 einer schwarzen Liste. 1935 wurde er wegen dieses desillusionierenden Liedes ausgebürgert.

## Brecht und Eisler: Die Anfänge

Hatte Brecht in Augsburg seine Melodien noch selbst entworfen und selbst zur Gitarre gesungen, so änderte sich das in Berlin. Nun suchte er die Unterstützung professioneller Musiker wie Franz Servatius Bruinier, Kurt Weill und Paul Hindemith. Jedoch mit keinem anderen Komponisten sollte er so lange und so intensiv zusammenarbeiten wie mit dem Schönberg-Schüler Hanns Eisler (1898-1962). In dieser Zusammenarbeit wurden ab 1930 die Passionen Johann Sebastian Bachs zum dichterisch-musikalischen Modell. Auf ihm basieren Text und Musik zum Lehrstück „Die Maßnahme", zu Teilen der „Mutter", der „Deutschen Sinfonie" und des „Lenin-Requiems". Die Wendung vom Modell des Bänkelgesangs zu dem der Bach-Passionen war neben der ästhetischen vor allem eine politische Entscheidung – die Wendung vom Individuum zur Partei. Eisler machte in diesen Jahren um 1930 Brecht auch mit einer neuen Sprechform bekannt: der der Agitprop-Truppen.

Eisler datierte sein erstes Brecht-Erlebnis schon auf das Jahr 1922. „Ich war Assistent von Arnold Schönberg in Holland(...). Auf der Rückreise fuhr ich über Berlin und traf meinen Bruder. Und damals gab es noch die sogenann-

te Ukrainische Botschaft. Und mein Bruder, der nahm mich mit. Er war auch sehr bekannt mit den Genossen dorten. Es war ein Empfang für Künstler anläßlich der Novembertage oder einer der Empfänge. Und da saß ich also herum, ich war damals noch sehr jung und hatte überhaupt noch keinen Namen, ich habe ja noch studiert und noch gar nichts publiziert (...) und zog also dort herum, und dann hörte ich in einer Ecke in einem anderen Zimmer einen Mann Klavier spielen und dazu singen mit sehr frischer, energischer Stimme. Und ich ging da hinein, es standen Leute, hörten dort gespannt zu, und da saß ein sehr interessant aussehender, zarter Mann mit einer Mischung von Mönch- oder Cäsarenkopf am Klavier, in das er ebenfalls mit Fäusten hineinschlug, und sang eine Ballade vom toten Soldaten. Ich hörte zu, und da ich nicht recht verstand, um was es eigentlich ging, frug ich meinen Bruder: Gefällt Dir das? Sagt er, er find't das großartig. Sag ich: Wer ist das überhaupt? Sagt er: Das ist der Dichter Brecht aus München. Und so hörte ich ihn das erste Mal, ohne einen weiteren Eindruck zu haben, denn ich hörte nur e-moll, die I. und die V. Stufe, mehr konnte der Brecht nicht, weil er von der Gitarre kam."

Diese Datierung gibt Rätsel auf. Zwar führte die Reiseroute von Wien nach Amsterdam wirklich über Berlin, jedoch kehrten Schönberg und Eisler bereits im Frühjahr 1921 aus Holland zurück. Damals aber befand sich Brecht nicht in Berlin. Eisler kann demnach nur unabhängig von Schönberg in die Reichshauptstadt gekommen sein. Trotz der Unsicherheit über den Termin kannte der Komponist den Stückeschreiber – das darf immerhin angenommen werden – bereits vor 1925. Nach seiner Übersiedlung nach Berlin wurden die Begegnungen „öfters in einem Kreis von linken Freunden in dem Restaurant Schlichter in der Martin-Luther-Straße 1" fortgesetzt. So ist durchaus denkbar, daß die „Ballade vom toten Soldaten", die Eisler um 1926 in eine Opernrevue „Der Tod" einfügen wollte, identisch ist mit Brechts „Legende vom toten Soldaten".

## „Die Maßnahme": Erneuerung durch Rückgriff auf Bach

Die intensive Zusammenarbeit zwischen Brecht und Eisler begann 1930 mit dem Lehrstück „Die Maßnahme". Das Stück warnt vor Verführung durch das isolierte, „reine" Gefühl und damit auch vor dem Ideologischen von Politik, vor Stimmung, Rhetorik und „mitreißendem" Pathos. Wie schon in der „Hauspostille" geschieht auch hier Ideologiekritik durch die Säkularisierung geistlicher Vorbilder. Brecht übernahm die Form des Oratoriums als Form der Vermittlung, ersetzte jedoch Suggestion durch Diskussion. So weckt die „Grablegung" der Schlußszene in ihrem rituellen Charakter, ihrer Verquickung von Trauer und Zuversicht zwar Assoziationen an den Tod Jesu. Allerdings ist der Tod nicht Gegenstand des Glaubens, sondern der prüfenden Diskussion.

Für den evangelisch erzogenen, im katholischen Augsburg aufgewachsenen Brecht waren biblische Assoziationen selbstverständlich. Eisler, der einem atheistischen Elternhaus entstammte, begriff seine Erziehung auf einem Wiener Jesuitengymnasium dagegen als eher kuriose Denkschulung. Anders als für Brecht hatte es für ihn eine gefühlsmäßige Bindung an die Kirche nie gegeben. Die Religion war für ihn ein gesellschaftliches Phänomen. Wenn sich Eisler in seinem Werk vor 1930 überhaupt mit Kirche und Religion auseinandersetzte, dann nicht aus Betroffenheit, sondern aus ironisch-kritischer Distanz.

Sein ab 1930 wachsendes Interesse für Kirchenmusik, vor allem aber für die Musik Johann Sebastian Bachs ist zu einem großen Teil dem Einfluß Brechts zuzuschreiben. Hatte Eisler zuvor eindeutig Beethoven für den bedeutendsten Komponisten gehalten, so verschob sich ab 1930 die Skala mehr und mehr zugunsten des Thomaskantors. Während Brecht Beethoven ablehnte, weil ihm dessen Sinfonien Gefühlsverwirrung brächten, klagte Eisler später: „Dreißig Jahre habe ich versucht, ihm zu beweisen, daß Beethoven ein großer Musiker war." Die Zusammenarbeit mit Brecht bedeutete keinesfalls eine Preisgabe seiner eigenen Ansichten. Jedoch deutete Eisler unter dem Einfluß des Stückeschreibers die religiösen Inhalte der Bach-Oratorien ins Weltliche um. „Die Grundstimmung der Bachschen Vokalwerke (Matthäus-Passion, Johannes-Passion, h-moll-Messe, Weihnachtsoratorium usw.) kann man nur begreifen, wenn man sich klarmacht, welche furchtbaren Folgen der Dreißigjährige Krieg in Deutschland verursacht hatte, und diese Werke als Ausdruck des Leidens in dem halbvernichteten Volke erkennt, erklärte er 1935. Noch kurz vor seinem Tod meinte er: „Das sind eben großartige Dinge, wo mir das Religiöse ganz gleich ist – und in der Johannes-Passion ist ja wirklich das Schicksal eines leidenden und gemarterten Menschen drinnen. Das könnte man genausogut für die Opfer des Faschismus im Zweiten Weltkrieg aufführen." Aber auch strikt musikalische Kriterien waren von Einfluß. Derselbe Eisler, der von sich bekannte, einer der unreligiösesten Menschen der Musikgeschichte zu sein, hielt Bachs h-moll-Messe für das genialste Stück der Musikgeschichte.

## Vergebliche Hoffnung auf den Widerstand

„Keine andere Zeile eines Liedes begeisterte die Arbeiter um die Jahrhundertwende stärker als die Zeile ‚Mit uns zieht die neue Zeit'; die Alten und Jungen marschierten unter ihr, die ärmsten und die Ausgemergeltsten und die sich schon etwas von der Zivilisation erkämpft hatten; sie schienen sich alle jung. Unter dem Anstreicher wurde die unerhörte Verführungskraft dieser Worte ebenfalls erprobt, auch er verhieß eine neue Zeit. Die Worte zeigten da ihre Vagheit und Leere." Brecht sah sehr klar, daß gerade diese Unbestimmtheit zur Verführung der Massen ausgenutzt wurde, er durchschaute, daß der Erfolg der Nazis auf einer Ideologie beruhte, die konkrete Aussagen und vor allem den Klassenbegriff mied. Brecht beschrieb diese Manipulation so: „In diesen Zeiten wird der Begriff des Neuen selber verfälscht. Das Alte und Uralte, neuerdings auf den Plan tretend, proklamiert sich als neu, oder es wird als neu verkündet, wenn das Alte oder Uralte auf eine neue Art durchgesetzt wird. Das wirklich Neue aber wird, da heute abgesetzt, als das Gestrige erklärt, zu einer flüchtigen Mode heruntergemacht, deren Zeit vorbei ist.

Für Brecht war weiterhin der Sozialismus das Neue, selbst wenn sich der Kapitalismus mit dem verwirrenden Etikett „Nationalsozialismus" tarnte. Solche Bewußtseinsmanipulationen der Nazis machte er zum Thema seines Theaterstücks „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe", das er zusammen mit Eisler erarbeitete. Zunächst war der Komponistenfreund noch mit Filmarbeiten außerhalb Dänemarks beschäftigt. Am 4. Januar 1934 aber schrieb er aus London an Brecht: „Im Frühjahr treffen wir uns zu einer anständigen Arbeit, nach der ich äußerst begierig bin." Am 12. Februar traf Eis-

*Eisler und Brecht 1930*

ler nach anstrengender Reise in Skovsbostrand ein. Seine Abreise aus Paris hatte ganz im Zeichen des Generalstreiks gestanden, unter dem Eindruck von Arbeiterdemonstrationen gegen Chiappe und die Croix de Feu, bei denen auch das „Solidaritätslied" in französischer Sprache gesungen wurde. Die Ankunft in Skovsbostrand wurde überschattet von schlechten Nachrichten. „Wir wunderten uns über die karge Begrüßung, erinnerte sich Eislers Frau Lou. „Gespannte Gesichter, Hände deuten hastig, leere Stühle. Bald verstanden wir. Vor dem Radioapparat saßen Brecht, seine Frau, Marie Lazar und Karl Korsch; erregt hörten sie den Bericht über den Ausbruch der Februarkämpfe in Österreich.

Den blutigen Straßengefechten in Wien, Linz und anderen Städten waren schon seit mehr als einem Jahr antidemokratische Aktionen des damaligen Bundeskanzlers Dollfuß vorausgegangen. Nach dem Muster des italienischen Faschismus hatte er Schritt für Schritt eine autoritäre Regierungsform errichtet, allerdings mit proklerikalem Einschlag und auch mit antideutschen Tendenzen, durch die sich Hitler herausgefordert fühlte. In den drei blutigen Februartagen 1934 kämpfte der Republikanische Schutzbund mit Teilen der Arbeiterschaft verzweifelt für die Wiedereinsetzung des Parlaments gegen bewaffnete Heimwehrformationen, diese verstärkt durch Regierungstruppen. Der Zerschlagung der sozialistischen Erhebung folgte das Verbot der demokratischen Parteien und Organisationen. Der Traum von einem österreichischen Rechtsstaat war ausgeträumt. Für Stücke von Brecht und Kompositionen von Eisler gab es nun auch in Deutschlands austrofaschistischem Nachbarland keine Wirkungsmöglichkeiten mehr.

Am 11. Februar 1934, dem Vorabend des Aufstandes gegen die Willkürherrschaft, hatte in Österreich das letzte Arbeitersinfoniekonzert stattgefunden. Es endete nach Werken von Stölzel, Pisk, Johann Sebastian Bach und Honegger mit Eislers Musik zum proletarischen Film „Kuhle Wampe". David Josef Bach, der Freund Arnold Schönbergs und Gründer der Wiener Arbeitersinfoniekonzerte, schrieb darüber: „Es bleibt unsere Freude und unser Stolz, der letzte Hauch eines freien Österreichs gewesen zu sein. Auf dem Programm war die ganze Musik zu dem Film von Hanns Eisler, die mit dem Solidaritätslied endete. Der Verleger hatte die Aufführung verboten. Wir erklärten aber, daß das Lied auch ohne seine Erlaubnis aufgeführt werden würde. Die Arbeiter kamen, und als das Lied der Solidarität erklang, sprang das Publikum bei den ersten Takten von seinen Sitzen. Am nächsten Tag erfolgte jener Schlag des Faschismus, der Österreich von dieser Vorhölle in den Abgrund des Nationalsozialismus führte.

Kein Zweifel, daß manche der Arbeiter, die an diesem Abend zu den Konzertbesuchern gehört hatten, an den Tagen darauf zu den erbittert um Freiheit Kämpfenden zählten. Die Ereignisse in Österreich ließen in Brecht und Eisler den Gedanken wachwerden, der Aufstand könnte Signalwirkung für deutsche Arbeiter unter der Hitler-Diktatur haben. Sie täuschten sich. Erst durch die gemeinsame Anstrengung der Alliierten konnte Hitler schließlich unter schwersten Opfern gestürzt werden. Damit dehnte sich auch für die beiden Künstlerfreunde das Exil bis über das Jahr 1945 hinaus.

## Rückkehr aus dem Exil

Der Abschied aus dem USA-Exil geschah nicht freiwillig, sondern unter dem Druck der Verhöre vor dem Ausschuß für „unamerikanische Tätigkeit". Über Umwege kamen beide 1948 ins zerstörte und geteilte Berlin. Während Brecht entschlossen war, sich nicht öffentlich zu äußern, hielt Eisler Reden und gab Interviews. Schon im Juni hatte er der Zeitung »Neues Deutschland« erklärt, er freue sich auf Berlin; offen ließ er aber, ob er auch dorthin übersiedeln wolle. In jenem Oktober 1948 nahm er zusammen mit Brecht an einer Friedenskundgebung des Kulturbundes für die demokratische Erneuerung Deutschlands teil. Der »Berliner Zeitung« berichtete der Komponist von seinen Projekten, so einem Oratorium „Der kaukasische Kreidekreis". In Arbeit sei auch eine Kantate über den 1934 hingerichteten österreichischen Antifaschisten Koloman Wallisch, zu der ihm Brecht schon in Hollywood den Text geliefert habe. Ferner hoffe er an zwei Abenden in Berlin seine auf Brecht-Texten und Zwölftonreihen beruhende „Deutsche Symphonie" aufführen zu können.

Aus politischen und kulturpolitischen Gründen ließen sich diese Projekte 1948 weder in Berlin noch in Wien realisieren. In Wien winkten kommunistische Kulturpolitiker ab, als Eisler ihnen von seinem Projekt über den Sozialdemokraten Koloman Wallisch erzählte; in Berlin dagegen war Eisler wegen seines musikalischen Avantgardismus, seiner Nähe zur Schönberg-Schule umstritten. Die Kulturpolitik Shdanows begann sich auszuwirken. Schon Eislers Verteidigung seines Lehrers Schönberg beim Komponistenkongreß in Prag war von sowjetischer Seite skeptisch beurteilt worden. So hieß es in einem offiziösen Kongreßbericht in bezug auf Francis Poulenc, Georges Auric, Alan Bush und Hanns Eisler: „Sogar diese Komponi-

sten, die bewußt die Demokratisierung ihrer Kunst anstreben, sind noch längst nicht frei vom Druck der formalistischen Einflüsse. In ihrer Musik ist die modernistische Neigung noch kräftig zu spüren, die in der gewollten Kompliziertheit der Form und der Abstraktheit der Sprache deutlich zum Ausdruck kommt." Unter diesen kulturpolitischen Voraussetzungen bestanden für Eislers zwölftönige Exilwerke keinerlei Aufführungschancen – ebensowenig Chancen wie in den westlichen Besatzungszonen Deutschlands.

Da Eisler 1948 noch mit einer Professur in Wien rechnete, kehrte er im November wieder in die österreichische Hauptstadt zurück. Von der Arbeiterkultur der Weimarer Republik hatte er sich inzwischen innerlich entfernt. Während Brecht diese Traditionen fortsetzen wollte, sah Eisler sie durch die Nazipraxis teilweise entwertet. In seinen Gesprächen mit Hans Bunge erklärte er: „Als wir nach Berlin zurückkamen – wir hatten doch übers Radio diese scheußlichen Hitlerlieder gehört (die teilweise auch von der Arbeiterbewegung geklaut waren; es gibt da einige Melodien, die man anfangs mit faschistischen Texten gesungen hat) –, da hatte ich einen solchen Ekel gegen das Marschieren überhaupt (das ist eine ziemlich undialektische Haltung, eine Geschmackshaltung), daß ich eher Sachen suchte wie die Ode von Mao Tsetung. Brecht hat das einerseits verstanden, andererseits vermißte er auch unsere plebejischen Vulgarismen, die ja so notwendig sind. Aber es hat sich irgendwie ein Reif über dieses Genre gelegt durch Mißbrauch der Barbaren. Man mußte einige Jahre lang sehr achtgeben. Man brauchte eine Entwöhnungszeit.

Brecht nahm Eislers Bedenken mit leichter Ironie auf. Am 29. Dezember 1948 notierte er in sein Arbeitsjournal: „Eisler hier für vier Wochen. Seinen Widerwillen gegen die Vulgarität und Primitivität der Marschlieder hat er jetzt sublimiert, indem er etwa das Einheitsfrontlied symphonisch auflöst, das heißt als Volkslied in strengen musikalischen Stücken verwendet." Obwohl es Eisler nicht um die Primitivität der Lieder, sondern um den Mißbrauch des Marschcharakters ging, mißdeutete Brecht die Orchesterfassungen als Sublimierung oder gar Verbürgerlichung des Proletarischen. Richtig erfaßte er dagegen, daß sich die Kampflieder durch die symphonischen Neufassungen Volksliedern annäherten. Eine zusätzliche historische Dimension, so der Eisler-Forscher Manfred Grabs, kam hinzu: „Das Einheitsfrontlied erhielt außerdem ein Vor- bzw. Zwischenspiel, in dem gleichsam die Trauer um die Opfer, die der revolutionäre Kampf gerade in den Jahren seit der Komposition des Liedes, zur Zeit des Faschismus, in besonders schmerzlicher Weise gefordert hatte, mitzuschwingen scheint."

In einem klassisch-konzertanten Sinn bearbeitete Eisler auch die „Mutter"-Kantate, die in erweiterter Fassung am 29. Mai 1949 in der Russischen Stunde des Österreichischen Rundfunks uraufgeführt wurde. Wie die „Krähe" leitete er mit einem musikalisch und gesangstechnisch anspruchsvollen Mezzosopransolo ein, bei dem er fast wörtlich Johann Sebastian Bach zitierte. Dies geschah nicht wegen des 200. Todestages des Thomaskantors. Vielmehr sollte die Nummer 8 aus Bachs Magnificat den entsprechenden Brecht-Text kommentieren. In Eislers Unterlegung singt die Arbeiterfrau Pelagea Wlassowa die Worte „Arbeite, arbeite, arbeite mehr, spare, teile besser ein, rechne, rechne, rechne genauer!" auf eine Melodie, zu der bei Bach die Worte gehören „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles": Er – Gott – hat die Mächtigen vom Thron gestoßen und die Niedrigen erhöht. Während bei Bach in kirchlich-geistlichem Rahmen von Gottes Walten berichtet wird, singt bei Brecht eine Arbeiterfrau in ihrer ärmlichen Küche von ihrer Situation. Einerseits charakterisiert das Bach-Zitat die konservative, angepaßte Haltung der Pelagea Wlassowa; andererseits enthält das Zitat schon eine revolutionäre Botschaft, indem es von der Erhöhung der Niedrigen spricht. In die Wiener Kantatenfassung der „Mutter", einer gelungenen Synthese aus Fugen im Bach-Stil, Jazzelementen, schlagkräftigen Kampfliedern und atonalen Partien sind mehrere Jahrzehnte musikalischer Erfahrung eingeflossen. In dieser Form gehört die Kantate zu Eislers besten und meistaufgeführten Werken.

## Genuß und Denken als Einheit

In seinen letzten Lebensjahren entwickelte Brecht angesichts sozialistischer Perspektiven eine neue Einstellung zum Genuß. In seinem Gedicht „Vergnügungen" reihte er 1954 alte Musik, neue Musik und Singen in die Liste der Genüsse ein. Zwischen großen und kleinen, „hohen" und „niedrigen" Vorlieben machte er dabei keinen Unterschied. Er stellte die bequemen Schuhe, das Duschen und den morgendlichen Blick aus dem Fenster in eine Reihe mit Kunst und Philosophie. Damit durchbrach er die offizielle bürgerliche Hierarchie, die – im Unterschied zur Realität – das Geistige dem Materiellen überordnete. Brecht fand ein unbefangeneres Verhältnis zur Musik. Die Abwehr bürgerlicher Positionen nahm in seinem Musikverständnis nun eine geringere Rolle ein. In Distanz blieb er allerdings zur Tonkunst des 19. Jahrhunderts.

Da Brecht offenbar immer noch die Gefühlsverwirrung fürchtete, erfand er eine besondere Form von Musik, die

*Begrüßung Hanns Eislers durch sowjetische Pioniere in einem Pionierlager 1932*

„Misuk". Seinen vagen Andeutungen zufolge sollte diese auf die Gesetze und Regeln der klassischen Tonkunst verzichten. Brecht argwöhnte wohl, daß die traditionelle Musik gerade aus ihrer Regel- und Gesetzhaftigkeit ihre überwältigende und damit gefährliche Wirkung bezöge; er fürchtete diese Macht um so mehr, als er selbst ihre Formprinzipien so wenig durchschaute. Als „Misuk" scheint er dagegen improvisatorisch locker gefügte Klangfolgen verstanden zu haben, verwandt dem Gesang der Vögel, den er gerade in seinen letzten Lebensjahren besonders aufmerksam registrierte. Eisler stand diesem Misuk-Ideal skeptisch gegenüber, wollte er doch auf die Regeln und Gesetze der abendländischen Musik und auf ihre im Verlauf der Geschichte herausgebildete Sprachlichkeit nicht so schnell verzichten.

Trotz seiner Distanz gegenüber der Misuk-Idee spielte Eisler bei Brechts Neuentdeckung der Genußfähigkeit eine große Rolle. Asketische Neigungen hatten ihm immer ferngelegen. Er kannte die Gefahren des genießerischen Rausches, hatte aber anders als Brecht keine Angst davor. Wenn er Musikdramen von Richard Wagner oder Romane von Thomas Mann aufnahm – für Brecht waren diese Themen tabu –, dann gab es für ihn keine Verselbständigung des Rauschhaft-Dionysischen. Künstlerischer Genuß war bei Eisler immer mit der Lust am Denken, auch mit der Lust am Widerspruch verbunden. Es gab wohl wenige Menschen, die das Denken als so lustvoll empfanden wie Eisler. Begeistert erzählte er Brecht immer wieder von seiner vielseitigen Lektüre, von Hegel, Proust oder Stendhal. Als er Ernst Bloch zu dessen 70. Geburtstag ein Kompliment machen wollte, lobte er dessen Werk als „Spaß für Leute, denen Denken Genuß bereitet".

Wohl deshalb gehörte das Schachspiel zu seinen Lieblingsbeschäftigungen; auch Brecht, der schon als Schüler einem Schachklub angehört hatte, ließ sich von dieser Begeisterung anstecken. Ruth Berlau hat die beiden oft dabei beobachten können. „Die zwei Freunde spielten nicht Schach, wie ich andere Leute gesehen habe. Nein, wenn Brecht in Schwierigkeiten geraten war, drehte Eisler einfach das Brett um und nahm Brechts Stellung ein. Hier wurde nicht Schach gespielt, um zu gewinnen. Es machte einen unvergeßlichen Eindruck auf mich: Hatten die zwei Meister jemals etwas unternommen, um für sich selber etwas zu gewinnen? Wie im Werk, so im Spiel – und darum alles mit Spaß, Arbeit wie Spiel (...). Beide lachten und machten Witze. Über das Schachspiel gebeugt, sah ich Brecht zum erstenmal Tränen lachen (...)".

Wie beim Schachspiel funktionierte auch ihre Zusammenarbeit. „Es war wie ein Pingpongspiel mit Gedanken, wenn sie arbeiteten." Für Brecht und Eisler gab es keinen Gegensatz zwischen Spiel und Ernst, zwischen Arbeit und Unterhaltung, zwischen Alltag und Erholung. Sie erholten sich durch Arbeit und vergnügten sich durch Produktivität. Gemeinsamen Bühnenwerken wie „Schweyk im zweiten Weltkrieg" oder „Galilei" ist dies anzumerken. Ebenso wie Brecht in seinem Gedicht von 1954 nicht unterschied zwischen „hohen" und „niederen" Vergnügungen, wollte Eisler keinen Rangunterschied zwischen „ernster" und „unterhaltender" Musik gelten lassen. Der Regisseur Manfred Wekwerth, der bis zu dessen Tod mit dem Stückeschreiber zusammenarbeitete, hat den Einfluß Eislers auf Brecht hoch eingeschätzt: „Eisler arbeitete (...) das Denken im Moment des Denkens sofort in Genuß um. Es gab bei ihm keine Trennung zwischen der Emotion und Ratio." Deshalb war für ihn Eisler „einer der großen Lehrer des praktischen, elementaren Denkens und des Genusses am Denken. Und damit, glaube ich, war er auch eine notwendige Ergänzung für Brecht."

Daß Genuß und Denken eine Einheit bilden können, erfuhr Brecht nicht zuletzt an Eislers Musik. In einem seiner bedeutendsten musikästhetischen Texte, dem 1955 verfaßten Vorwort zu Eislers „Liedern und Kantaten", schrieb Brecht, daß die Vokalmusik des Freundes „den Singenden wie den Hörenden beglückend" verändert. Damit brachte er eine Grundprämisse seiner Arbeit zum Ausdruck: Kunst soll an ihrer Wirkung gemessen werden, sie soll nicht bloß folgenlos konsumiert werden, sondern ins Leben eingreifen. An Eislers Musik hat Brecht diese eingreifende Wirkung beobachten können. Der Bildungsprozeß war dabei keine Qual, sondern ein Genuß – für die Hörer wie für die Musiker.

Die verändernde Wirkung von Eislers Musik erklärte Brecht damit, daß sie „weniger mimische (Ausdrucks-) Wirkungen hervorruft als ganz bestimmte Haltungen." Diese Unterscheidung war ihm wesentlich. Mimik und Ausdruck verstand er als gefühlsmäßige, oberflächliche und vorübergehende Faktoren, während ihm der Begriff der Haltung die höherstehende und tiefergehende Einheit von Emotion und Ratio verkörperte. Wenn Brecht die Gesamthaltung von Eislers Musik als „revolutionär im höchsten Sinne" charakterisierte, meinte er damit keine bloß revolutionäre Pose. Dem Begriff des Revolutionären gab er vielmehr eine umfassendere, komplexere, eine neben der praktischen auch philosophische Bedeutung.

Diese Musik entwickelt bei Hörern und Ausübenden die mächtigen Impulse und Einblicke eines Zeitalters, in dem die Produktivität jeder Art die Quelle aller Vergnügungen und Sittlichkeit ist: „Sie erzeugt neue Zartheit und Kraft, Ausdauer und Wendigkeit, Ungeduld und Vorsicht, Anspruchsfülle und Selbstaufopferung." Ein Zeitalter, in dem die Produktivität aller Art die Quelle aller Vergnügungen und Sittlichkeit ist, kennt keine Hierarchie der Tätigkeiten mehr. In dieser sozialistischen Gesellschaft, die Brecht hier skizziert, ist die Arbeit jeder Art Basis, Sinn und Inhalt des gesamten Lebens. Anstelle von Strapaze, Maloche und Plackerei bietet sie die Möglichkeit von Selbstverwirklichung. Wer die Arbeit nicht der Freizeit gegenüberstellt, sondern sie als Totalität der menschlichen Existenz begreift, macht sie damit auch zur Quelle der Vergnügungen.

Schon für Marx war die Tätigkeit des Komponisten Modell einer nichtentfremdeten Tätigkeit. Für Brecht ging Eislers Produktivität noch darüber hinaus, indem sie auch den Weg zum Sozialismus aufzeigte. „In sein Werk eintretend, übergebt Ihr Euch den Antrieben und Aussichten einer neuen Welt, die sich eben bildet." Für ihn war Eislers Musik ebenso vergnüglich wie sittlich, ebenso naiv wie konstruktiv. Ihr wesentliches Merkmal sei jedoch die Produktivität, die sich über das Werk hinaus auch auf Hörer und Musizierende erstreckt, indem sie verändernd auf sie einwirke. Eingreifend wirke Eislers Musik gerade durch ihre Widersprüchlichkeit. Mit dem Wachrufen einander entgegengesetzter Eigenschaften wie Zartheit und Kraft, Ausdauer und Wendigkeit läßt sie eine nicht bloß eindimensionale, sondern eine dialektische Bewegung entstehen. ■

Dr. Albrecht DÜMLING ist Musikwissenschaftler und Mitbegründer der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft sowie Editionsleiter der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe. Er lebt in Berlin.

# Welche Botschaft brachte der „Bote der Arbeiterbewegung“?

## Brecht zwischen Weill und Eisler

*Gerhard SCHEIT*

### 1. Die Charaktermaske in der Musik

„Als ich Das Kapital von Marx las, verstand ich meine Stücke“, schreibt Brecht am Ende der zwanziger Jahre (Berliner und Frankfurter Ausgabe, im folgenden: BFA, Bd.21, S.256). In seinen, zusammen mit Kurt Weill geschaffenen Musiktheaterstücken Mahagonny und Dreigroschenoper hat Brecht Distanz zu seiner frühen Produktion gewonnen, die er nun unter dem Gesichtspunkt der Entleerung klassischer Dramaturgie beschreiben kann: „Wir haben uns (provisorisch) damit geholfen, die Motive überhaupt nicht zu untersuchen (...) um wenigstens nicht falsche anzugeben“. Nun, nach der Lektüre des ersten Bands des Marxschen Kapital sieht er sich imstande, hinter den scheinbaren Motiven, wie sie in der klassischen Form dargeboten werden: Liebe und Heldenmut, die eigentlichen, wahrhaften Motive erkennen und auf die Bühne bringen zu können: Sex und Geld; wobei Sex sich im wesentlichen als Darstellungsform des Geldes herausstellt. Brecht versucht sozusagen, die ersten Kapitel des Kapital zu dramatisieren: „Die Personen existieren hier nur füreinander als Repräsentanten von Ware und daher als Warenbesitzer“, heißt es bei Marx; sie erscheinen als Charaktermasken des Kapitals – „Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse (...) als deren Träger sie sich gegenübertreten“ (MEW Bd.23, S.99f.). Als solche machen sie sich bei Brecht Illusionen über ihre wahren Motive – Illusionen, die vom Verfremdungseffekt zerstört werden – so daß die wahren Motive, die ökonomischen Verhältnisse, zutage treten können.

In den Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny wird deutlich, welche Aufgaben Brecht dabei für die Musik vorsieht: Es geht bei ihrem Einsatz vor allem darum, die Homogenität des Kunstwerks zu sprengen und eine „radikale Trennung der Elemente“ herbeizuführen; die Musik und der Text, die Schauspieler und die Rollen, die Bühne und das Publikum sollen nicht ineinander verschmolzen, sondern einander gegenübergestellt werden, um kritische Distanz zu ermöglichen (BFA Bd.24, S.79); die Einfühlung des Spielenden in die Rolle, des Publikums in die Figur soll unterbrochen werden, um die Wiedererkennung des Subjekts – die Selbsttäuschung der Charaktermaske, die sich einbildet, sie wäre ein Charakter – zu verhindern.

Die Verfremdung hebt zuletzt auch den Trost auf, den sonst das Happy Ending oder das tragische Sterben (in der Oper meist mit einer Arie verbunden) dem Publikum spendet, um damit die Identifikation mit dem Subjekt zu besiegeln. So parodieren Brecht und Weill in der Dreigroschenoper das gute Ende, das lieto fine der traditionellen Oper; und in Mahagonny das tragische – die Oper schließt mit der Darstellung vollkommener kapitalistischer Anarchie, in der jedes politische Handeln sinnlos geworden ist: „Können uns und euch und niemand helfen“.

Das kommunistische Telos aber erscheint nicht anders als in solcher parodistischen Negation des bürgerlichen Finales. Ebenso bleibt der geschichtliche Vorgang, der dieses Telos nach der Meinung der ‚Klassiker‘ hervorbingen soll, im Dunkel der Parodie: Die Frage des Klassenkampfs, die ja auch bei Marx mit dem Begriff der Charaktermaske nicht wirklich vermittelt wird, spielt in der Konzeption von Mahagonny und Dreigroschenoper so gut wie keine Rolle. Erscheint die Arbeiterklasse hier auf der Bühne, so in ihrer Eigenschaft als variables Kapital, als Verkäufer einer Ware wie jeder anderen. In der Dreigroschenoper ist auch sie, wie die ganze bürgerliche Gesellschaft, ins Verbrechermilieu übersetzt und tritt dort als die „Platte“ von Gangsterboß Mackie Messer auf, der über ihre Produktivität nichts Gutes berichtet: „So was von Versagen! Lehrlingsarbeit ist das, nicht die Arbeit reifer Männer!“ Bei Mahagonny handelt es sich nicht direkt ums Verbrechermilieu, es ist hier vielmehr eine Art Freizeitparadies, worin Brecht und Weill die Charaktermasken dingfest zu machen versuchen. Die Arbeiter sind nun Holzfäller – das einzige Interesse, das sie haben, ist insofern kein Klasseninteresse, als sie es mit allen anderen teilen: das Interesse nach Geld, das sie in die Waren der Freizeit umtauschen: Prostituierte, Whisky, Spiele etc.; und wenn einer von ihnen schließlich hingerichtet wird, so keineswegs aus politischen Gründen, sondern weil er kein Geld mehr hat – worin ausdrücklich das schlimmste Verbrechen in dieser Stadt Mahagonny zu verstehen ist.

Die Arbeitskraft gab auf der Bühne nie allzuviel her – insbesondere in der Form der Lohnarbeit. Das ist ein altes Problem sozialkritisch inspirierter Dramatik. Brecht und Weill führen darum eine andere Ware, die wesentlich bühnenwirksamer ist, als ihren Stellvertreter ins Treffen: die käufliche Liebe – eine besondere Art von Abstraktion, die sich gleichsam an den Frauen festsetzt. So vermag die Abstraktheit des Geldes fast ausschließlich in dieser Abstraktheit weiblicher Sexualität gespiegelt zu werden, und die Prostitution erhält dadurch den höchsten Stellenwert: sie symbolisiert die Gesellschaft schlechthin.

Kurt Weill hat für diese Dramaturgie des Warenfetischs die musikalische Form erfunden: eine doppelbödige Tonalität. Während in der zeitgenössischen Musik der Zweiten Wiener Schule die tonale Grundlage längst erodiert worden ist, läßt sie Weill in bewußt fadenscheiniger Form noch einmal erklingen, um damit die Fadenscheinigkeit der alten dramatischen Motive – Liebe und Heldentum – hörbar zu machen. Seine Musik, schrieb Adorno, schleift „den abgenutzten, verschabten Hausrat der Bürgerstube auf einen Kinderspielplatz (...), wo die Kehrseiten der alten Waren als Totemfiguren Entsetzen verbreiten (...) Ihre Konstruktion, ihre Montage des Toten macht es als tot und scheinhaft evident und zieht aus dem Schrecken, der da-

von ausgeht, die Kraft zum Manifest." (Gesammelte Schriften Bd.17, Frankfurt a.M. 1982 S.120) Überall in dieser Musik sind kleine Verfremdungseffekte gesetzt: oft entsteht ein solcher Effekt allein durch ein unpassendes Verhältnis zum Text: so etwa erklingt zu den Worten der Zuhälterballade aus der Dreigroschenoper ein Tango-Ryhthmus mit einer sentimentalen Melodie: Die Liebe, die von der Musik besungen wird, als wäre sie eine reine Gefühlssache, erweist sich im Text als äußerst brutales Machtverhältnis zum Zweck der Geldbeschaffung. Allerdings ist bei genauerem Hinsehen und Hinhören der Kontrast, der sich hier zwischen Text und Musik einstellt, auch im Text selber unabhängig von der Musik und in der Musik unabhängig vom Text vorhanden – so singt Jenny: „da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt, da bin ich direkt drauf erkrankt. Das war so schön in diesem halben Jahr (...)"; in der Musik wiederholen sich am Anfang der Ballade immerzu dieselben Akkorde der Begleitung – als wäre die Platte hängen geblieben – und bringen damit die Monotonie des Liebeslebens (im Bordell wie in der Ehe) im selben Maß zum Ausdruck, als sie demonstrieren, daß die Dreiklänge ihre formbildende Kraft verloren haben, nicht mehr richtig fortschreiten können. Eine von Weill ebenfalls verwendete Übertreibung ist die in der Unterhaltungsmusik übliche Häufung von Septimakkorden: er treibt sie, so Dietrich Stern, „bis in die Nähe einer geschichteten, nicht funktionalen Harmonik". (Angewandte Musik 20er Jahre, Berlin 1977, S.111)

Kann hier von Parodie gesprochen werden, so handelt es sich um eine, die den Dingen auf den Grund geht: Die Musik demaskiert sich selbst als Charaktermaske. Zuweilen entwickelt sich aus dieser Demaskierung auch ein ganz eigenes, düster drohendes und zynisch formuliertes Pathos, das aus der Parodie hervorbricht: etwa im zweiten Dreigroschen-Finale. Während Weill für die parodierenden Sequenzen seiner Musik oft Jazz-Rhythmen verwendet und Dur-Tonarten, erklingen die finsteren Passagen, die wie ein Unwetter über dem ganzen Spaß heraufziehen, meist in phrygischen oder dorischen Kirchentonarten, mit Moll-Harmonien und in einem schweren, nicht tänzerischen Rhythmus. Es ist eine Art surrealer Trauermarsch, der hier der bürgerlichen Gesellschaft geblasen wird: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral."

## 2. Die Arbeiterbewegung in der Musik

Als sich Hanns Eisler ins Berliner Musikleben einmischte, griff er ebenfalls zu jener doppelbödig parodierenden Tonalität – und manche seiner Songs erinnern in ihrer demaskierenden Haltung unmittelbar an Weill: zum Beispiel das „Lied von der belebenden Wirkung des Geldes". Auch Eisler verwendet zur parodistischen Einfärbung sehr gerne Elemente des Jazz und auch er parodiert überwiegend in Dur. Es scheint sogar, als ob der Schüler von Schönberg die musikalischen Methoden von Weill verfeinert und sich dadurch der Weill durchaus gegebenen Fähigkeit entfremdet, wirkliche Gassenhauer zu produzieren; beispielsweise montiert Eisler ins „Kuppellied" (aus Die Rundköpfe und die Spitzköpfe) das berühmte Motiv von Wagners Tristan ein, was einerseits nur der Kenner zu identifizieren vermag und andererseits die musikalische Struktur komplizierter und weniger singbar macht. Wenn Eisler einen synkopierten Rhythmus im Stil von Ragtime, Tango, Rumba oder Foxtrott verwendet, dann tut er es sparsamer und gezielter als Weill: er läßt ihn etwa nicht ungebrochen ein ganzes Stück durchlaufen.

Was auf den ersten Blick als Verfeinerung wahrgenommen werden kann, die Eisler an den parodierenden Methoden vornimmt, entpuppt sich als eine gegenüber Weill veränderte Haltung des Komponisten. Während in der Weillschen Komposition die Verfremdung oder Parodie des vorgefundenen Materials das bestimmende Moment, das Moderne, ausmacht, geht Eisler gewissermaßen konstruktiver vor: Er versucht aus den verfremdenden Techniken und dem vorgefundenen Material ein neues positives, selbständiges musikalisches Verfahren zu entwickeln. Charakteristisch für diese veränderte Haltung ist eine Bemerkung Eislers zum Jazz: „Man muß nämlich unterscheiden können zwischen dem Jazz als Technikum und der widerlichen Ware, welche die Vergnügungsindustrie aus ihm machte. Die bürgerliche Musik war nicht imstande, das Fortschrittliche im Jazz weiterzuentwickeln (...) Hier waren Möglichkeiten gezeigt, eine neue Einheit von Freiheit des einzelnen und Diszipliniertheit des Gesamtkörpers zu erzielen (Improvisieren mit festem Ziel), das Gestische zu betonen, die Methode des Musizierens der Funktion unterzuordnen, also bei Funktionswechsel übergangslos zu wechseln usw." (Musik und Politik 1924-1948, Leipzig 1985, S.132)

Dieser Wille zur Konstruktion läßt sich unschwer auf die Lehre bei Schönberg zurückführen. Doch ist hier noch ein andere Lehre wirksam, in die Eisler ging, als er Schönberg und Wien verlassen hatte. Bereits in den acht Klavierstücken op.8, die er 1925 für Schüler von Arthur Schnabel komponiert hat, zeichnet sich die Entfremdung von der Schönberg-Schule deutlich ab: „Nicht zuletzt sollte", wie Fritz Hennenberg schreibt, „ein akzentbetonter Rhythmus mit seinen wohlüberschaubaren Symmetrien (Verdikt in der Schönberg-Schule!) wiedereingesetzt werden, von dessen Raster sich dann auch moderne rhythmische Verschiebungen, wie die Synkope, abheben ließen und eine Verbindung zur Umgangsmusik geschaffen werden konnte." (Hanns Eisler, Reinbek 1981, S.31) Damit war es Eisler möglich geworden, Verbindungen zur Musik Kurt Weills zu knüpfen. Was ihn aber von Anfang an von diesem unterschied, war die immer wiederkehrende Verarbeitung eines ganz bestimmten akzentbetonten Rhythmus: Oft klingen bereits in den Klavierstücken op.8 „höchst ungewohnt für Klaviermusik, und zumal aus dieser Zeit, Formeln von Märschen an – Widerhall jener Musik der Straße, die Eisler nun anzuziehen begann."

Es war die Arbeiterbewegung, die sich hier als Marschrhythmus auf dem urbürgerlichen Instrument niederschlug. Mit diesem Rhythmus hatte sie sich auf den Straßen als politische Kraft formiert – einerseits ihre Verteidigungsfähigkeit gegenüber den Verbänden der militanten Rechten geschult und den anderen demonstriert, andererseits wohl auch den Staat als Perspektive der Bewegung verinnerlicht. Denn der Marsch ist von seinem Ursprung her soetwas wie die musikalische Form staatlicher Integration: Insbesondere seit dem späten 19. Jahrhundert und mit außerordentlichem Fleiß in Deutschland und Österreich hatten sich die Individuen, indem sie die Märsche hörten, spielten und mitmarschierten, in die Rolle des staatstragenden Volks eingeübt; im Gleichschritt mit den anderen wurden sie nicht allein diszipliniert, sondern bannten im selben Maß die permanente Angst, die sie in Bezug auf den Wert ihrer Arbeitskraft beschlich: die Angst, minderwertig, überflüssig zu sein. Der Marsch mit dem Gleichschritt auf den ersten Taktschlag garantierte ihnen gleichsam ihren Wert: mit der Gleich-

wertigkeit und Stärke als Staatsbürger und Volksgenossen ist das Körpergefühl konnotiert, das er vermittelt.

Wenn nun Eisler den Marschrhythmus aufnimmt, um Balladen, Songs und Instrumentalmusik für die Arbeiter, die Arbeitersänger und für das Agitproptheater zu schreiben, dann tut er es zwar nicht in jener durchwegs parodistischen Manier wie Weill (etwa im Marsch der Heilsarmee aus Happy End), vielmehr versucht er ihm wirklich etwas ‚Positives' abzugewinnen. Die disziplinierende, gewissermaßen staatsförmige Struktur des Marsches übernimmt Eisler dabei aber nur zum Teil, denn er trachtet immer wieder danach, den mechanischen Gleichschritt zu brechen, in Schwingung zu versetzen oder wenigstens aufzulockern – und dazu dienen ihm nun gerade die Elemente des Jazz. So baut er etwa im bekannten Marschlied Der Rote Wedding (mit dem stupiden Text von Erich Weinert) einen synkopierten Gegenrhythmus (in Flöten und Oboen) zu den skandierten starken Taktteilen („Links, links, links!") ein, läßt mitunter die Bässe tanzen und überrascht die marschierend Singenden zuletzt mit einem unvermittelten Wechsel vom 4/4 zum 5/4 Takt (dieser Stolperschritt wurde übrigens in der sowjetischen Ausgabe von 1961 eliminiert). Mit der Synkope des Jazz, dem der Tanzmusik abgelauschten swing kommt ein neuer rhythmischer Schwung in die Musik der Arbeiterbewegung: Eisler hebt die Trennung zwischen den Sphären von Staatstreue und Freiheitsgefühl, Arbeit und Freizeit auf, indem er deren musikalische Chiffren: Marsch und Tanz aufeinander bezieht, und sie doch immer wieder in ihrem repetitiven Charakter bricht, soweit er in den Marschrhythmus eine Irritation einwebt und auch die Sehnsucht der Synkope nach ewiger Wiederholung nicht erfüllt.

Freilich behält der Marschrhythmus letztlich die Oberhand – und hier zeigt sich Eisler als Vertreter einer Arbeiterbewegung, die sich wirklich dem Staat verschrieben hat, nachdem die Weltrevolution, die von Rußland ihren Ausgang nehmen sollte, gescheitert war. Einen besseren Staat zu schaffen und nicht den Staat selbst abzuschaffen – aus der Not der nichtstattgefundenen internationalen Revolution die Tugend des neuerfundenen sozialistischen Nationalstaats zu machen, so lautete das inoffizielle Programm der Agitprop-Kultur, das nicht ins Bewußtsein gehoben, sondern mit Marschrhythmen festgestampft wurde. So gestaltet etwa Eislers Linker Marsch – die Vertonung eines Gedichtes von Majakowski – einen Konflikt zwischen der (mittels Halbtakttriolen) synkopierten Singstimme und dem durchgängig hörbaren Marschrhythmus, wobei Eisler wieder einen seiner typischen Überraschungseffekte einbaut, indem er die Pauke nicht – wie üblich – nur zur Fixierung des Marschrhythmus einsetzt, sondern zugleich auch mit der Imitation der synkopierten Singstimme betraut. Aber der Konflikt wird dadurch gelöst, daß sich die Singstimme, wie Georg Knepler schreibt, „so frei sie sich immer gebärdet, letztlich doch wieder dem Marschrhythmus fügt." (Gedanken zur Musik, Berlin/DDR 1980, S.39)

Im Unterschied zu Weill werden Marschrhythmus und synkopierte Tanzrhythmen weniger zur permanenten Verfremdung als zur punktuellen Verdeutlichung einer bestimmten textlichen Aussage verwendet. Bei beiden Komponisten findet sich zum Beispiel eine charakteristische Begleitfigur aus zwei Sechzehntel und einem Achtel – eine beliebte Floskel aus der Tanzmusik, womit die regelmäßige Schlagzeit gegenüber der synkopierten Melodieführung akzentuiert wird. Weill verwendet sie in charakteristischer Übertreibung durchgehend in dem Refrain von „Oh, moon of Alabama"; Eisler gebraucht die Wendung im Refrain des „Songs von Angebot und Nachfrage" aus der Maßnahme in ähnlichem Sinn, um das auf Geld fixierte Denken des singenden Händlers zu illustrieren; doch setzt er sie nur punktuell in wenigen Takten ein; in seiner Ballade von den Säckeschmeißern nimmt die gleiche Wendung jedoch einen anderen Sinn an: durch die Beschleunigung des Tempos lädt sie sich gleichsam mit dem Marschrhythmus auf und durch das energische Stampfen der Viertel wird sie, so Dietrich Stern, „als positiv verstärkendes, dynamisierendes Element aufgefaßt. Sie unterstreicht so die Aufforderung des Texts, nach den vielen Kaffeesäcken nun auch die Eigentümer, die ‚fetten Räuber', ins Meer zu schmeißen." (Angewandte Musik 20er Jahre, Berlin 1977, S.110)

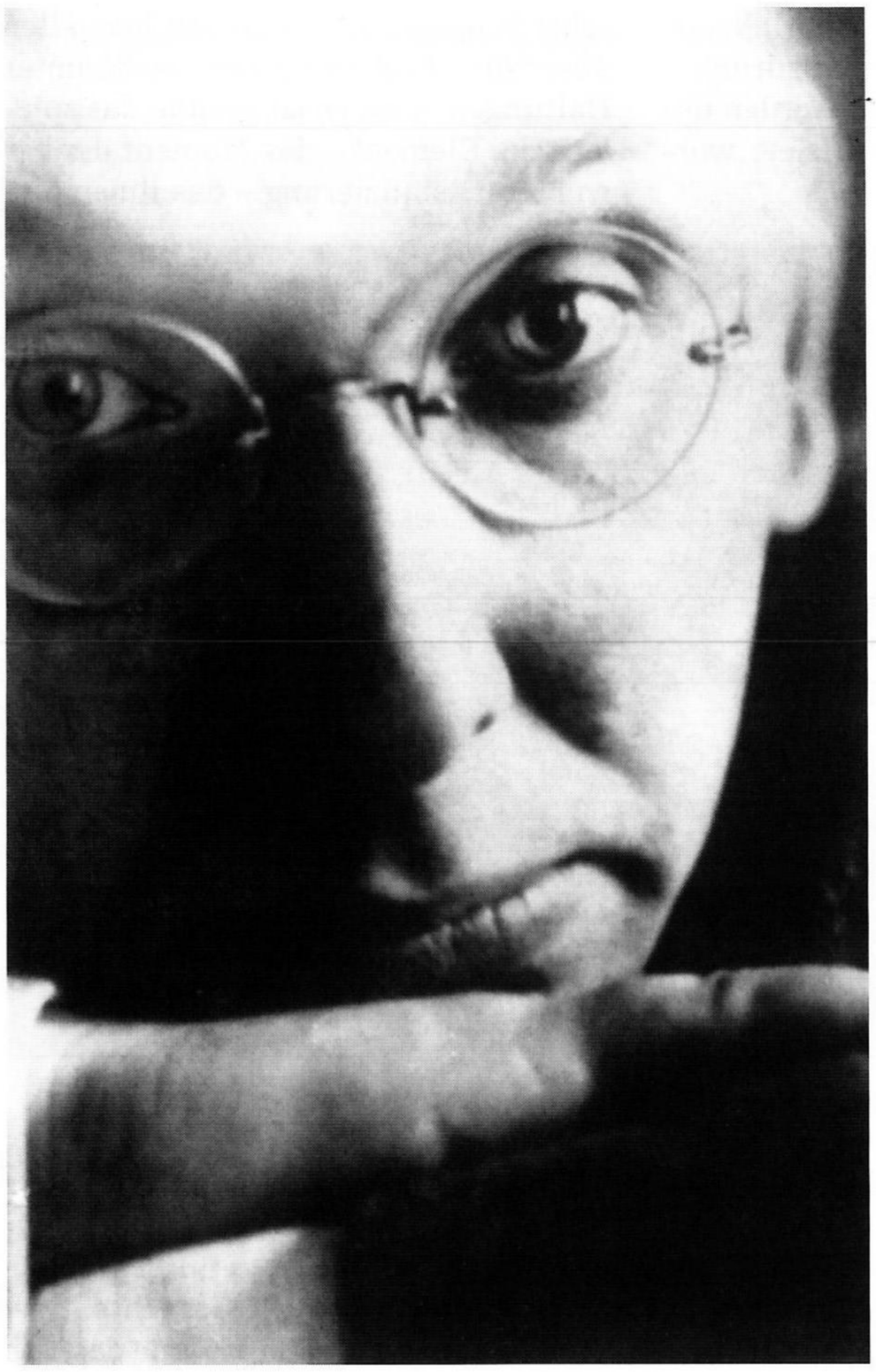
Eisler greift also zu parodierenden Techniken, gibt ihnen aber immer wieder einen ernsten, positiven Sinn: gerade diese Wendung zur ernsten Politik drückt sich in der häufigeren Verwendung von Molltonarten aus (wobei in der Melodieführung meist die phrygische Kirchentonart dominiert). Auf die Frage von Sergej Tretjakow, ob er sein neues Kampflied wieder in Moll schreibe, soll Eisler geantwortet haben: „Ja, Moll ist bedeutungsvoller. ‚Komintern' ist auch in Moll, aber ist es etwa trist, hat es weniger Kraft durch dieses Moll? Es wirkt nur noch drohender." (»Sinn und Form«-Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S.127) Das zynische, düster drohende und schwere Pathos, für das bereits Weill Moll-Harmonien und ebenfalls phrygische oder dorische Kirchentonarten vorbehalten hatte, wird bei Eisler dynamisiert und in einen Appell zum politischen Handeln umgewandelt, der surreale Kondukt in einen mitreißenden Revolutionsmarsch transponiert. Tatsächlich läßt sich am Beginn des Einheitsfrontliedes fast wörtlich das 2. Dreigroschenfinale wiedererkennen.

Als Adorno im Jahr 1932 Weills und Eislers Musik einander gegenüberstellte, schlug das Pendel seiner Kritik zugunsten von Dreigroschenoper und Mahagonny aus: „Der Chok, mit welchem Weills Kompositionsverfahren die gewohnten kompositorischen Mittel, überbelichtet, als Gespenster präsentiert, wird zum Schrecken über die Gesellschaft, aus der sie entspringen und zugleich zur Negation der Möglichkeit einer positiven Gemeinschaftsmusik (...) Fraglos ist Weills Musik heute die einzige von echter gesellschaftlich-polemischer Schlagkraft, solange sie auf der Spitze ihrer Negativität sich hält." Aber Adorno fügt auch hinzu: „Ihre Problematik rührt daher, daß sich auf dieser Spitze nicht verbleiben läßt" (»Zeitschrift für Sozialforschung« 1932/1, S.122). Damit hat er nicht nur eine Ahnung von Weills späterer Entwicklung zum Musical-Komponisten ausgesprochen, sondern zugleich das Dilemma von Eisler formuliert, der die Spitze der Negativität zur Waffe positiver, konstruktiver Politik umdreht.

## 3. Von der Dreigroschenoper zur Maßnahme, von der Parodie der Ökonomie zum Ernstfall der Politik

Der Einfluß der Komponisten auf den Stückeschreiber wird gerne unterschätzt. Dies entspricht freilich dem allseits – auch von Eisler selbst – gepflegten Brecht-Mythos. Es sollte aber nachdenklich machen, daß das Mahagonny-Songspiel, Der Flug der Lindberghs und Der Jasager sowie Das Lehrstück vom Einverständnis mit der Musik von Paul Hindemith und die Maßnahme, mit der schließlich die Zu-

sammenarbeit zwischen Brecht und Eisler begann, allesamt für Musik-Veranstaltungen geschrieben wurden und in erster Linie Gegenstände der Musikkritik bildeten. Die Musik war nicht allein der Anlaß der Produktion, vielmehr entstanden Text und Musik in fortwährender wechselseitiger Reflexion.



*Hanns Eisler 1922*

Nun verhält es sich aber auch nicht so einfach, daß Brecht mit dem Komponisten gleichsam automatisch die Dramaturgie ausgewechselt hätte; daß er also zunächst von den Weillschen Kompositionen zur zynischen Negativität angestachelt und dann von den Eislerschen zum politisch Positiven motiviert worden wäre. In Wahrheit vollzog sich die Abwendung von der Negativität bereits in der Zusammenarbeit mit Weill – und zwar in den Lehrstücken Der Flug der Lindberghs und Der Jasager. Anstelle der Demaskierung der Charaktermaske wird schon hier ein neues Subjekt evoziert – nicht als Individuum, sondern als Kollektiv. Beschäftigte sich das epische Theater von Songspiel und Oper eben noch damit, die ‚automatische' Auflösung des Individuums in Funktionen des Warentausches zur Schau zu stellen, so demonstriert das epische Subjekt des Lehrtheaters – paradigmatisch im Chor verkörpert – die zielbewußte Auflösung des Individuums im und durch das rhythmisierte Kollektiv.

Die Lehre der Lehrstücke lautet: Zerstörung des Individuums. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Lehrstücktheater nicht wirklich von Ernst Jüngers gleichzeitigen Phantasien vom Arbeiter oder der totalen Mobilmachung. „In den wachsenden Kollektiven", schreibt Brecht, „erfolgt die Zertrümmerung der Person"; und: „Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben, der in ihm zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt." (Brechts Modell der Lehrstücke, Frankfurt a. M. 1976, S.96f.) Die Frage, worin das Individuum sich aufzulösen habe, wird von Lehrstück zu Lehrstück allerdings anders beantwortet – und hier tritt nun deutlich die Differenz zwischen Weill und Eisler hervor: im Flug der Lindberghs ist es die Einheit von Technik und kollektiv Arbeitenden; im Jasager das Kollektiv einer Schulklasse, das als Stellvertreter einer religiösen Opfergemeinde fungiert; in der Maßnahme jedoch das Politische der kommunistischen Partei.

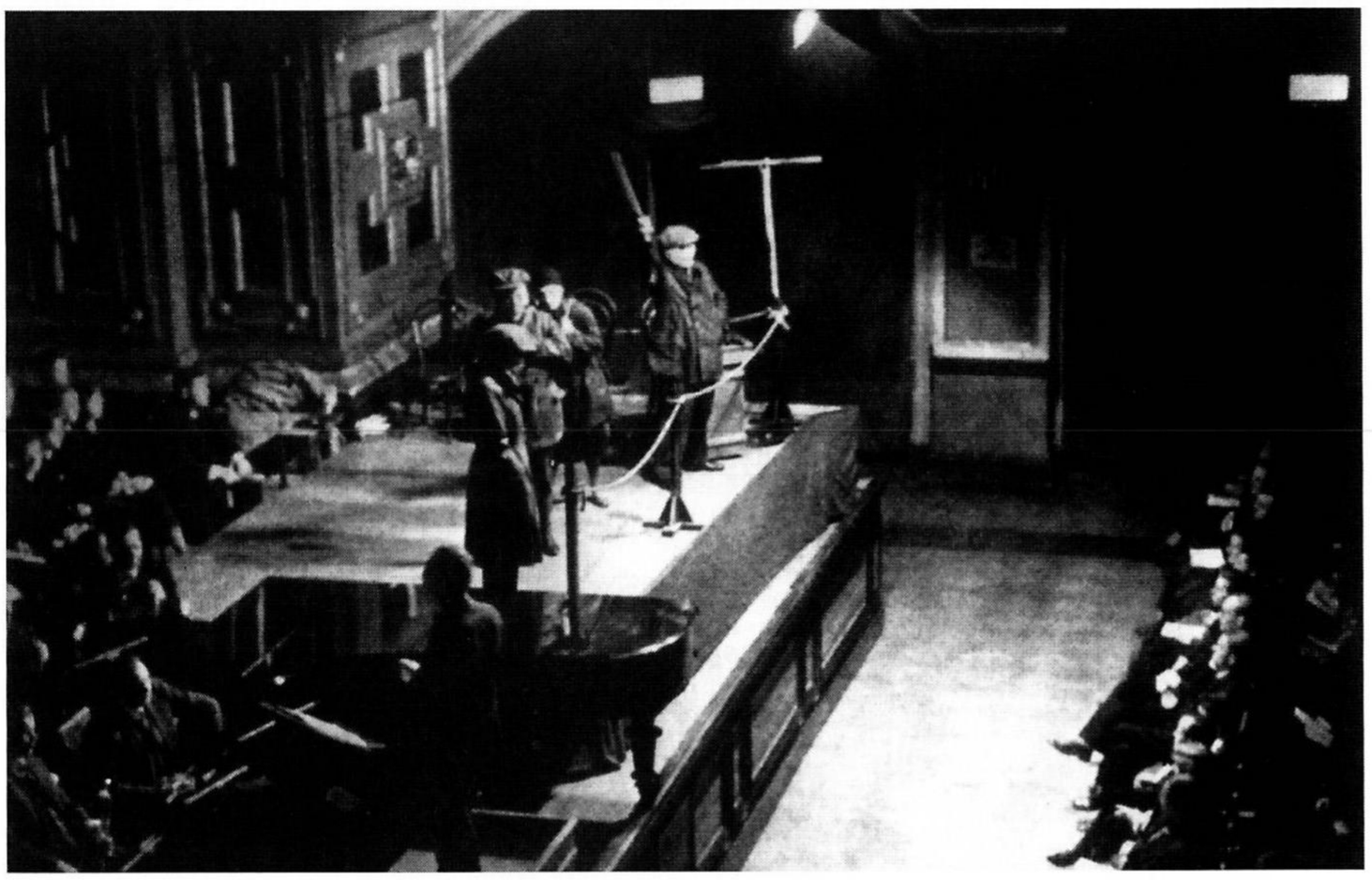
Für Weill bedeutete das Lehrstück offenkundig eine Sackgasse: seine Musik zu diesen Brecht-Texten wirkt leer und matt im Vergleich zu der von Mahagonny oder Dreigroschenoper; Weill schöpfte musikalischen Ausdruck aus der Negation des Individuums durch den Warenfetisch; für das neue Subjekt des Kollektivs, das nun im Lehrstück evoziert werden sollte, fehlte es ihm wohl an konkreten musikalischen Bezügen zu wirklich existierenden Kollektiven. Ganz im Gegensatz zu Hanns Eisler. In übertriebener Bescheidenheit hat dieser sich in Hinblick auf Brecht als „Bote der Arbeiterbewegung" bezeichnet: „Vor allem 1929, als der große Sprung kam von der Dreigroschenoper und Mahagonny bis zur Maßnahme. Da funktionierte ich eigentlich mehr wie der Bote der Arbeiterbewegung. Ich war nur der Bote. Ich war doch keine Persönlichkeit, sondern der Bote, der dem Brecht doch etwas mehr Praktisches von der Arbeiterbewegung mitteilte, was auf ihn, ein sehr empfindsamer Mann – ich sage ‚empfindsamer Mann': nämlich für Haltungen empfindsam –, einen gewissen Eindruck machte." (Gespräche mit Hans Bunge, Leipzig 1975, S.171) Statt des reitenden Boten, der in der Dreigroschenoper das alte gute Ende und mit ihm den klassischen Helden ad absurdum führt, erschien Eisler und sang mit seiner unnachahmlichen Stimme das neue Subjekt und das gute, weder tragische noch komische Ende herbei: die Aufhebung des Individuums im Kollektiv der Arbeiterpartei. Maßnahme und Mutter erscheinen darum wie eine Inversion von Dreigroschenoper und Mahagonny: die Songs vom Warenfetisch schlagen in Marschrhythmen der Arbeiter um, die Nachahmung kapitalistischer Anarchie in teleologische Lehre (wobei mitunter in einzelnen Songs die alte ökonomische Demaskierung fortlebt, zur Charakterisierung des aussichtslosen Individuums und eingesprengt in die neue politische ‚Erzählung' des kollektiven epischen Subjekts).

In der Maßnahme wird das Ziel auf den politischen Punkt gebracht: der „junge Genosse", der als Individuum, aus individuellen Motiven, handelte, wird aus eben diesem Grund von der Partei liquidiert; in der Umständlichkeit, mit der zuletzt eine konkrete Situation konstruiert wird, die den Mord legitimieren soll, verrät sich das vorausgesetzte abstrakte Telos nur allzu deutlich: die Auslöschung des Individuums. In gewisser Weise hat Brecht damit Mechanismen der stalinistischen Prozesse vorweggenommen – denn für die Lehrstück-Dramaturgie ist das Einverständnis des einzelnen mit seiner Liquidierung ein zentrales, sinnstiftendes Moment.

Werner Mittenzwei hat darauf hingewiesen, daß eine solche Fabel – wonach das Individuum für eine bessere, höhere Sache geopfert wird – in der Geschichte der Literatur durchaus nichts Neues darstellt; sie ist vielmehr, wäre hinzuzufügen, der Inbegriff tragischer Kunst. Die alte Literatur aber, so Mittenzwei weiter, „verwies bei der Gestaltung solcher Grenzsituationen

auf ein allgemeines sittliches oder göttliches Prinzip, auf die Staatsräson." Und diesbezüglich erkennt Mittenzwei sehr klar, worin zunächst der Skandal der Maßnahme bestand: „Was war es dann aber, was Freund und Feind veranlaßte, das Stück mit spitzen Fingern von sich zu weisen? Hielt man einen solchen Vorgang zwar in anderen Zeiten und gesellschaftlichen Bereichen, nicht aber in den Reihen einer Partei der revolutionären Arbeiterklasse für möglich, und wenn doch, dann mit der Absicht, ihn um so begründeter verwerfen zu müssen?" Aber Mittenzwei hat Probleme, den Unterschied zwischen der hergebrachten Tragödie und dem Lehrstück zu verdeutlichen und gerät ins weltanschauliche Schwadronieren: Für einen marxistischen Denker könne es „eine solche idealistische Lösung" – wie den Sieg der Staatsräson! – nicht geben. Die Drei Agitatoren, die den jungen Genossen liquidieren, „berufen sich auf die Lehre der Klassiker. Das Wort Lehre muß hier als Metapher begriffen werden. Brecht umschrieb damit den bestmöglichen Lösungsversuch für die dringlichsten Schwierigkeiten, in denen die Menschheit steckte." (Das Leben des Bertolt Brecht, Berlin-Weimar 1987, Bd.1., S.348f.) Der Brecht-Spezialist scheut sich offenkundig, den Gedanken zu denken, daß die „Lehre" wiederum nur eine Metapher für die Staatsräson sein könnte – und zwar für jene des Sozialismus in einem Lande, worin eben Brecht – von Eisler belehrt – nunmehr den bestmöglichen Lösungsversuch für die dringlichsten Schwierigkeiten, in denen die Menschheit steckte, erblickte. „Umarme den Schlächter, aber / ändre die Welt, sie braucht es!"

Tatsächlich bringen Brecht und Eisler nicht einen revolutionären Vorgang zur Darstellung, sondern im Gegenteil: dessen Aufhebung in der Staatsräson, die sie nicht zufällig als „Lehre der Klassiker" Marx, Engels und Lenin verkleiden – begannen doch in der Sowjetunion zur selben Zeit diese Texte als Legitimationsideologie für die ursprüngliche sozialistische Akkumulation zu fungieren. Eisler und Brecht artikulieren mit der Maßnahme im Grunde nur die normale Gesetzmäßigkeit abendländischer Politik und Dramaturgie – wie der Stalinismus ja auch nichts anderes tat, als die Akkumulation nachzuholen, die im Westen längst stattgefunden hatte. Der Schock, den sie damit auslösen, rührt daher, daß sie es ungeschminkt tun – dies entspricht der rasenden Verkürzung, in der die Sowjetunion die Akkumulation nachzuholen versuchte. Indem Brecht und Eisler dem zu Tode gebrachten Individuum die Dignität und dem Publikum den Trost der Tragik nehmen, erscheint aber sein Tod umso klarer und unversöhnter und wirkt umso skandalöser. Wie der Stalinismus der Moderne bloß ihre eigene Gewordenheit vor Augen führt, so bringt die Maßnahme nur den Gehalt der abendländischen Tragödie zum Ausdruck – jener Form also, in der das Werden des Staats mit Vorliebe dramatisiert worden ist.



*Uraufführung der »Maßnahme« am 13. Dezember 1930 in Berlin*

Auch dies bedeutet in gewisser Weise eine Verfremdung, eine Aufhebung von Fetischisierung – nur bezieht sie sich nicht auf die Warenproduktion, sondern auf den Staat. Dessen Form wird bejaht, wie zuvor die Warenform, da auch sie das Individuum seiner Nichtigkeit überführt. Bestand die Gefahr der Dreigroschenoper und von Mahagonny aber darin, daß die Negativität in die Affirmation des Kapitals umschlägt, so scheint die Negativität im Falle der Maßnahme und der Mutter bereits von der Affirmation des Staates abgeleitet. Die Mutter Pelagea Wlassowa ist stolz auf ihren Sohn: „ich habe einen Sohn der nötig ist" – und sie „rezitiert" voller Stolz, in dem sich der Staat schon breitmacht: „Viele sind zuviel / Wenn sie fort sind, ist es besser. / Aber wenn er fort ist, fehlt er. / Er organisiert seinen Kampf / Um den Lohngroschen, um das Teewasser / Und um die Macht im Staat." In der Fassung von 1938 ist die Macht im Staat zu einem ganzen Lied auskomponiert: „Wir brauchen nicht nur das Stück Brot / Wir brauchen den Brotlaib selbst. / Wir brauchen nicht nur den Arbeitsplatz / Wir brauchen die ganze Fabrik und die Kohle und das Erz und / Die Macht im Staat."

An der Maßnahme aber besticht die Radikalität, mit der Brecht und Eisler politische Möglichkeiten spielerisch ins Extrem treiben und damit – jenseits taktischer Konzeptionen und politischer Propaganda – Klarheit herstellen über die Konsequenzen bestimmter Haltungen. Und es ist gerade das spielerische Element – das Moment der bewußten Distanzierung – das ihnen diese Aussicht eröffnet. Es ist eben kein Zufall, daß unter allen politischen Texten jener Jahre – seien es nun Pamphlete, Romane, Essays, Gedichte oder Stücke – einzig die Maßnahme das Verhalten der Stalinisten im Spanischen Bürgerkrieg und die Moskauer Prozesse vorwegnehmen konnte. Brecht und Eisler sprachen offen und bejahend aus, was sonst hinter politischen Phrasen verborgen blieb: als die Moskauer Prozesse dann in vollem Gang waren, lief auch die Phrasenproduktion auf Hochtouren; es war die Zeit der Volksfront-Taktik – und je öfter von Humanismus gesprochen wird, desto zahlreicher die Hinrichtungen.

Ähnlich wie Eislers Musik den Marschrhythmus, die Symmetrie und das Gleichmaß im Metrischen wie im Harmonischen und Melodischen, immer wieder durchbricht, um Distanz zu erzeugen zwischen dem Marschierenden und dem Gleichschritt, dem Singenden und der Melodie, verzichtete Brecht auf die Identifikation von Rolle und Darsteller, Publikum und Darge-

stellten: es handelt sich um ein Oratorium, in dem die Rollen gewechselt werden; wo berichtet, nicht verkörpert wird: „Jeder der vier Spieler soll die Gelegenheit haben, einmal das Verhalten des jungen Genossen zu zeigen, daher soll jeder Spieler eine der vier Hauptszenen des jungen Genossen spielen." (Musik und Politik 1924-1948, S.133) Dennoch bleibt ein Rest von Identifikation, denn das Stück stellt einen Gerichtsprozeß dar: die vier Agitatoren und der Chor sind die grundlegenden Identifikationsfiguren, sie bilden den Rahmen für den spielerischen Bericht vom Tod des Genossen. Es ist Theater auf dem Theater, das einen Prozeß (Todesurteil und Hinrichtung des jungen Genossen) im Prozeß (Verteidigung der vier Agitatoren für die Hinrichtung des jungen Genossen) zur Darstellung bringt. Darum wird letztlich bei aller Distanzierung doch die Einheit von Zeit, Ort und Handlung gewahrt – anders als in Mahagonny und Dreigroschenoper, wo diese Einheit selbst parodiert wurde. Ebenso erhält sich in der Musik das Gleichmaß des Metrischen („Das Grundtempo der Maßnahme ist ein gehendes, marschierendes") und die Grundtonbezogenheit der Tonalität – „geordnet sind die Reihen der Kämpfer" auch in der Musik. Die Ebenen der Distanzierung, die Eisler einbaut, sprengen diesen Rahmen nicht – geben aber die Möglichkeit, über die Vorgänge zu reflektieren: „Anzustreben ist ein sehr straffes, rhythmisches, präzises Singen. Der Sänger soll sich bemühen, ausdruckslos zu singen, d.h. er soll sich nicht in die Musik einfühlen wie bei einem Liebeslied, sondern er soll seine Noten referierend bringen, wie ein Referat in einer Massenversammlung, also kalt, scharf und schneidend." (Musik und Politik 1924-1948, S.168) Eisler greift vielfach auf vorbürgerliche Musikformen zurück, so vermag seine Musik das Romantische zu meiden, Trost und Tragik zu verweigern – die Zuhörenden warten vergeblich auf das Erlösungsmotiv, den Genuß der Dur-Moll-Opposition oder den triumphalen Schlußmarsch. Sie ermöglicht damit ein Nachdenken über ihre eigene Funktion – und Eisler selbst hat diese Möglichkeit in seinen Anmerkungen zur Maßnahme realisiert: „Die Musik (...) stellt einen Versuch dar, eine gesellschaftliche Umfunktionierung als heroischen Brauch zu konstituieren. Es ist denkbar, daß so etwas gefährlich ist, denn ohne Zweifel wirkt dadurch der Vorgang rituell, d.h. entfernt sich von seinem jeweiligen praktischen Zweck." (Musik und Politik 1924-1948, S.131f.) Im Wissen um diese Gefahr, war Eisler Brecht gewiß voraus. Er wußte, daß ihn die vorbürgerlichen Musikformen in die Nähe der Kirchenmusik brachten und die Partei die Stelle der Kirche einnehmen konnte. Die Ritualisierung der Vernichtung war auch der Grund gewesen, warum er den Jasager scharf kritisiert hatte, und seine Kritik wiederum hatte Brecht überhaupt erst veranlaßt, die Maßnahme zu schreiben: als eine „Konkretisierung" des Jasagers, als Annäherung an einen „praktischen Zweck". Es spricht nun wieder für Brechts Theater, daß es die Möglichkeit eines solchen Einspruchs selbst provoziert und diesen Einspruch als Anregung zur Weiterentwicklung auch aufnimmt: So hatte etwa bereits der Protest von Schülern bei der Einstudierung des Jasagers in einem Gymnasium in Berlin-Neukölln (der späteren Karl Marx-Schule) zur Umarbeitung geführt – und zur Entstehung zweier anderer Stücke: Der Jasager und Der Neinsager. Die Schüler sahen einfach nicht ein, warum der Knabe im Stück ohne konkrete Gründe – nur, weil der „große Brauch" es verlange – von den anderen in den Abgrund gestürzt werden und dazu selbst noch Ja sagen sollte.

Was der Musik ebenso wie dem Text der Maßnahme aber mangelt, ist der Ausdruck der Angst. Und darum entspringt der bewußt gesetzten Distanzierung immer wieder ein falsches, manchmal sogar widerwärtiges Pathos, das falsch und widerwärtig ist, weil es letztlich auf eine verschwiegene Identifikation mit dem Gewaltmonopol, als Partei ausgegeben, vertraut, um die eigene Ohnmacht nicht zugeben zu müssen. Damit hängt zusammen, daß Eislers Musik mitunter wuchtiger und bedrückender wirkt als in seinen Liedern und Balladen – manches weist sogar auf den forcierten Ton und den Bombast von Schostakowitsch' und Prokofjews späteren Kompositionen voraus.

Dieses Pathos erzeugt bloß Gruseleffekte: dem Publikum und den Darstellern soll es kalt über den Rücken laufen, wenn der junge Genosse ausgelöscht wird – eine seltsam infantile Schadenfreude, oder vielmehr eine Freude an der Angst der anderen, dürfte Eisler, Brecht und Dudow bei der gemeinsamen Produktion richtiggehend angespornt haben. Wenn Eisler sagt, der Sänger in der Maßnahme solle sich nicht einfühlen wie bei einem Liebeslied, seine Noten vielmehr kalt, scharf und schneidend bringen wie eine Referat in einer Massenversammlung, dann bleibt eben noch immer die Möglichkeit eines sadomasochistischen Liebeslieds, und ein solches ist für Massenversammlungen nicht gerade zu empfehlen.

In der Heiligen Johanna der Schlachthöfe – die genau am Scheitelpunkt zwischen Mahagonny und Maßnahme steht und darum vielleicht das radikalste Stück ist, das Brecht geschrieben hat – ist die Frage des Staats noch nicht mit der Frage der Gewalt verquickt, das kommunistische Ziel noch nicht verstaatlicht. Es wird vielmehr negativ formuliert vom Fleischfabrikanten Mauler: „Geld aber ein Mittel, einiges zu verbessern und sei's / Für einige nur, außerdem: dieser Aufbau! / Seit Menschengedenken errichtet, wenn auch immer aufs neu / Weil immer verfallend, doch ungeheuer, wenn auch Opfer fordernd / Sehr schwierig herzustellen immerfort und mit Gestöhn / Immerfort hergestellt, aber doch unvermeidlich / Abpressend der Ungunst des Planeten das Mögliche (...) Denn sonst müßt alles umgestürzt werden von Grund aus / Und verändert der Bauplan von Grund aus nach ganz / Unerhörter neuer Einschätzung des Menschen, die ihr nicht wollt / Noch wir, denn dies geschähe ohne uns und Gott (...)." Und bei allem was Johanna tut, ist das Gefühl der Angst präsent – ohne daß der Autor sich die Hände reibt. Zuletzt ruft sie nicht dazu auf, die Macht im Staat zu erobern, sondern einfach zu Gewalt und Widerstand, sie selbst ist noch nicht als Opfer instrumentalisiert wie der junge Genosse in der Maßnahme – und der Weg, auf den sie sich begibt, bleibt lange Zeit offen: „Vor's morgen wird, werden wir / Von diesen Höfen hier aufbrechen / Und ihre Stadt Chikago erreichen bei Morgengrauen / zeigend unseres Elends ganzen Umfang auf offenen Plätzen / Alles anrufend, was wie ein Mensch aussieht. / Was weiter wird, weiß ich nicht." Hätte Eisler hierfür die Musik geschrieben, er wäre über Marsch und Tonalität vielleicht weiter denn je hinausgelangt. ■

Dr. Gerhard SCHEIT hat einst Violine und Posaune gespielt, beschäftigt sich aber seither mit philosophischen und kulturwissenschaftlichen Fragen.
Ende Mai erscheint sein neues Buch „Mülltrennung – Beiträge zu Politik, Literatur und Musik" im Hamburger Konkret-Verlag.

# Vers une musique prolétarienne

## Hanns Eisler zwischen Theodor W. Adorno und Ernst Bloch – ein Porträt

*Roger BEHRENS*

*Der bedeutendste Musikphilosoph dieses Jahrhunderts heißt Theodor W. Adorno, der Hoffnungsphilosoph Ernst Bloch hat wie kein anderer an die konkret-utopische Funktion der Musik erinnert; beide haben auf Hanns Eisler, mitunter im direkten Diskussionsaustausch, Einfluß gehabt, insbesondere auf seine Konzeption einer Materialdialektik, einer Dialektik der Musik. Gleichwohl blieben die Beziehungen zwischen Adorno und Eisler sowie Bloch und Eisler gespannt, Eislers Engagement in der Deutschen Demokratischen Republik führte schließlich zum Bruch. Dennoch zeigt sich in dem materialistischen Musikbegriff Eislers, in seinen Kompositionen, aber auch Schriften, ein mögliches Zusammendenken von Adornos wie Blochs Überlegungen zur Tonkunst, die ansonsten kaum einen solchen Ort gefunden haben.*

### Alte Freundschaft versus sozialistischer Kulturaufbau

„Ich bemühe mich, am Aufbau der sozialistischen Kultur mitzuarbeiten. Dafür wünsche ich mir Kraft und Gesundheit."[1] Mit diesen Worten beschließt Eisler seine „Kurze Selbstbiographie" von 1955; die sozialistische Kultur war die der DDR, dieses Dokument ist zugleich ein Zeugnis der Anpassung, was sich etwa auch zeigt an der Auswahl der Namen, die Eisler in seinem Lebenslauf nennt – und welche er nicht nennt. Als Mitstreiter für den Aufbau der sozialistischen Kultur werden Bertolt Brecht und Johannes R. Becher aufgeführt; die Namen Ernst Bloch und Theodor W. Adorno tauchen hingegen nicht auf. Dabei verfaßten Eisler und Bloch gemeinsam in Prag 1937 zwei Texte, die sich mit der Verhältnisfrage von politischem und ästhetischem Fortschritt beschäftigen und die in der Eisler-Rezeption eine zentrale Rolle spielen.[2] Zwar hatte Bloch 1955 noch seinen Lehrstuhl an der Leipziger Universität inne, doch zeichnete sich gegen ihn und seine Philosophie schon ein Unbehagen ab: man verdächtigte ihn des Idealismus. Seine Kritik am XX. Parteitag[3] und weitere offene Kritik an regressiven Tendenzen des Realsozialismus führten zum Bruch, besiegelt mit der Zwangsemeritierung Blochs 1957.[4] Eisler, der zum Text von Johannes R. Becher die Hymne der DDR komponierte, galt zu der Zeit als einer der wichtigsten Repräsentanten sozialistischer (Musik-)Kultur. Könnte man noch meinen, die Zusammenarbeit zwischen Bloch und Eisler sei eben auf die beiden knappen Texte von 1937 beschränkt, so fällt das Fehlen Adornos in der Eislerschen Selbstbiographie stärker ins Gewicht, denn Eisler und er standen über einen größeren Zeitraum in (freundschaftlichem) Kontakt, erarbeiteten zudem ein maßgebliches Werk zur Filmmusik in den vierziger Jahren. Adorno, der bei Alban Berg Komposition studierte (also eben wie Eisler und anders als Bloch als Musiker tätig war), kannte Eisler über den Wiener Kreis um Arnold Schönberg, in dessen Meisterklasse Eisler in Komposition unterrichtet wurde. Eisler schätzte Adorno als Kenner der ästhetischen Theorie, politisch differierten sie in vielen Punkten, das explizite Bekenntnis zum Marxismus war einer. Obwohl sich Eisler in früheren Schriften auf Adorno mitunter bezog (während Bloch keine weitere ausgewiesene Rolle spielte), dürfte Adorno sich allein durch seine Rückkehr in den Westen diskreditiert haben: seit 1950 war er Professor für Philosophie und Soziologie an der Universität Frankfurt am Main. 1962 schreibt Eisler in solchem Ton: „Der Kollege, dieser Dr. Adorno aus Frankfurt am Main (...)"[5]

### Gruppenbild: Triptychon

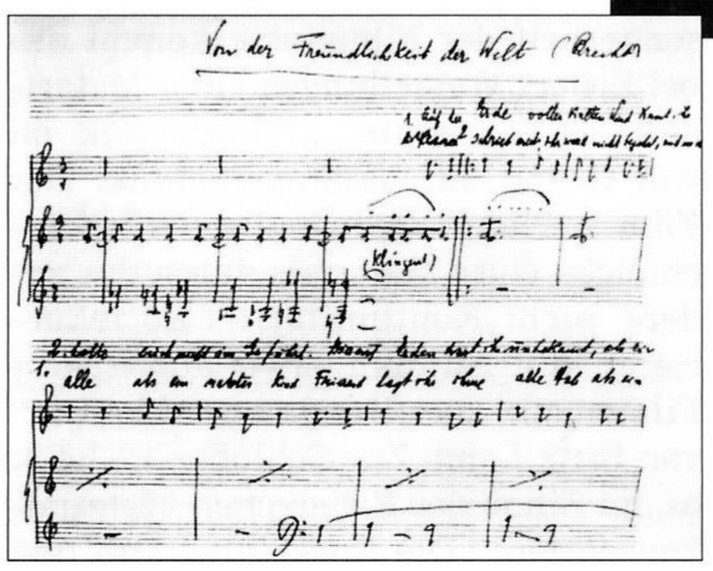
So stellt sich also auf dem ersten Blick das gebrochene Verhältnis von Eisler zu Adorno und Bloch dar, und leicht ließe sich sagen, daß Anpassung an realsozialistische Maßgaben dieses Un-Verhältnis bestimmt. Doch wie sieht umgekehrt das Verhältnis von Adorno zu Eisler, von Bloch zu Eisler aus? Bloch läßt Eisler unerwähnt, als Komponisten wie als Musiktheoretiker. Das hat allerdings zunächst seinen Grund darin, daß – obwohl gerade die Kunst der Musik einen besonderen Platz in Blochs Philosophie einnimmt –, die Komponisten nach Wagner und Mahler selten eine Rolle spielen, auch Schönberg und Berg kommen kaum vor. Verwundern macht dies nichtsdestotrotz, weil Bloch sich zugleich um eine politische Ästhetik bemüht und Kunst in den Dienst humanistisch-sozialistischer Aufklärung stellt – so spielen Bertolt Brechts Arbeiten (und zwar auch seine Arbeiten, zu denen Eisler die Musik schrieb) eine zentrale Rolle in der Blochschen Ästhetik, gleichwohl Brecht einer der wenigen modernen Künstler bleibt, die von Bloch überhaupt erwähnt werden. – Die Beschäftigung Adornos mit Eisler fällt in die Zeit vor 1945.[6] Die Gemeinschaftsarbeit „Komposition für den Film" markiert zugleich einen Bruch. In späteren Schriften, etwa der „Ästhetischen Theorie", kommt Eisler ebenso wenig vor wie schon in der „Philosophie der neuen Musik" von 1948. In die Zeit um 1930 fallen drei Kritiken zu Eisler-Kompositionen, 1940 schreibt Adorno über ein Konzert, bei dem auch Musik Eislers zur Aufführung kam. Persönliche Schwierigkeiten Adornos mit Eisler sind ebenso erwähnenswert wie die politischen: „Brecht habe ich weder gesehen noch von ihm vernommen. Dagegen begegnete ich dem Eisler in London auf der Straße, und er nahm Anlaß sich mit so unverschämter Arroganz zu gebärden, daß mir jede Lust verging, von mir aus irgendwelche Schritte in die Bezirke eines Denkens zu tun, das zwar eine ‚Verhaltensweise' aber kein Benehmen ist,"[7] schreibt Adorno an Walter Benjamin 1934. Vier Jahre später erscheint Eisler „völlig

freundlich und umgänglich", allerdings habe sich Adorno „mit großer Ruhe (...) seine armselige Verteidigung der Moskauer Prozesse angehört; mit heftigstem Ekel die Witze, die er über die Ermordung von Bucharin riß."[8]

## Krise der Musik

„Das Eigentümliche bei Adorno ist, daß man nie recht weiß, was er eigentlich will. So geschieht es, daß die hohe Begabung und Denkkraft-Erfordernis in Schlauheit umschlägt, die so fein ziseliert ist wie eine Laubsägearbeit. Aber man kann durch sie sehen." (Hanns Eisler)

Eisler spricht in seinen frühen Schriften von einer „Krise der kapitalistischen Musik".[9] Gemeint war zunächst ein Widerspruch zwischen der Entwicklung des musikalischen Materials, die Auflösung der Form, und der Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft. In beiden Entwicklungen, die miteinander dialektisch verzahnt sind, tritt Fortschritt als gebrochener auf. Die Krise äußert sich zudem als Krise des Musiklebens, als Entfremdung zwischen Publikum und dargebotenem Werk, als Entfremdung zwischen Komponist und Gesellschaft. Der Komponist hat nunmehr die Aufgabe, sich im Bewußtsein über die soziale Situation musikalisch mit der Krise auseinanderzusetzen: er gestaltet sie reflektiert im musikalischen Material. In seinen




*Eisler und Busch im Verlag »Lied der Zeit« um 1950, (oben)*
*Autograph Von der Freundlichkeit der Welt, Jänner 1954, (links)*

ersten grundlegenden Arbeiten zur Musik stimmt Adorno in diesem Punkt mit Eisler überein; er schreibt 1932: „Heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen. Sie wird um so besser sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag; je reiner sie, in den Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft."[10] Aus der Einsicht, daß „die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß (...) ausschließlich die der Ware [ist], ihr Wert der des Marktes,"[11] fordert Adorno von Musik, „die heute ihr Lebensrecht bewähren will, (...) Erkenntnischarakter".[12] Von seiner späteren Ästhetik abweichend, betrachtet Adorno diesen Umstand als „nicht innermusikalisch [korrigierbar], sondern bloß gesellschaftlich: durch Veränderung der Gesellschaft."[13] Musikentwicklung, so Eisler, geschieht nicht um der Musik selbst willen: „Fortschritt ist nicht nur die Einführung neuer technischer Methoden, sondern die Einführung neuer technischer Methoden zu neuen gesellschaftlichen Zwecken."[14] Der gesellschaftliche Zweck ist sowohl für Adorno wie für Eisler einer von Aufklärung, als musikalische Bildung und Bildung durch Musik. Inwiefern Adorno und Eisler hier doch differieren, zeigt sich in Adornos Kritik an Eislers Musik; sie sei grundsätzlich „gerechtfertigt geistreich": „Es ist eine Musik, die unablässig Pointen setzt: ihr Wesen ist die Überraschung, die bei näherem Zuschauen sich nicht als willkürliche Laune, sondern als sehr sorgfältig im technischen Zusammenhang der Stücke erweist. Es ist eine Musik, deren Ausdruckssprache das Staccato ist: sie hat etwas koboldhaft Plötzliches und schwankt zwischen trügender Süße und heftiger Aggressivität."[15] Gleichwohl sieht Adorno die Gefahr, „daß um der Verständlichkeit willen die Mittel nicht auf den vollen Stand der *musikalischen* Aktualität gebracht, sondern auf eine Stufe reduziert werden, die Entwicklung bereits hinter sich ließ (...). Es könnte also hier politisch revolutionäre Gesinnung ästhetisch reaktionäre nach sich ziehen (...). Dies das Problem der künftigen Entwicklung Eislers; nicht bloß der innerkompositorischen, wohlverstanden, sondern auch der soziologisch-theoretischen, da ihm die Differenz von Musik, die ihrem eigenen Stande nach der gesellschaftlichen Bewegung entspricht, und solcher, die von der gegenwärtigen Gesellschaft konsumiert wird, nicht verborgen bleiben kann."[16] Während Adorno seine Forderung nach Erkenntnischarakter der Musik für ein musikalisch aufgeklärtes Publikum formuliert – und damit auf die „freie Atonalität" Schönbergs verweist –, setzt Eisler auf ein politisch aufgeklärtes Publikum, auf Musik für den Klassenkampf. Interessanterweise rechnet Adorno Eisler genau deswegen weder der „modernen Musik" (Schönberg) zu, noch der „surrealistischen Musik" (Adorno nennt Weill und Brecht), sondern der „Gebrauchsmusik". Diese Musik ist gekennzeichnet durch einen hohen Bezug zur Gemeinschaft, sei es verklärt wie bei Hindemith, oder an ein Klassenbewußtsein appellierend wie bei Eisler; sie ist von außermusikalischen Interessen abhängig – vom Markt oder von politischen Zwecken – und schätzt das musikali-

sche Bewußtsein, das Hörvermögen der einzelnen Szenen höher ein als es ist.[17] Obgleich Adorno einräumt: „Die einzigen Versuche kollektivistischer Musik, die wirklich Neues brachten und über die leere Beteuerung der Verbundenheit hinausgingen, waren die Werke von Hanns Eisler."[18]

## Montage und Verfremdung

Dieses Problem einer Gebrauchs- oder Gemeinschaftsmusik war Eisler allerdings bewußt; nicht umsonst diskutiert er es mit Bloch in Form von zwei Dialogen, in denen die Positionen unentschieden bleiben. Es geht um die Frage, wie sich sozial fortschrittliches Bewußtsein mit dem ästhetisch fortgeschrittenen verbinden läßt. Die Gesprächsaufsätze heißen treffend: „Avantgarde-Kunst und Volksfront" sowie „Die Kunst zu erben".[19] Geführt wird die Debatte primär um Lukács' These vom Verfall aller bürgerlichen Kultur; dagegen setzen Bloch und Eisler die Umfunktionierung und Brauchbarmachung dieser Kultur für Kampfzwecke: „Der Künstler muß also der durch den Kapitalismus produzierten Kulturlosigkeit nicht als Fatalist gegenüberstehen. Vielmehr: sobald er sich der gesellschaftlichen Bedingungen dieses Zustands bewußt wird und sie selbst zum Inhalt der Kunst macht, kann er das Bildungsmonopol durchbrechen (...)."[20] Die Kritik an Adorno wäre ein „Materialfetischismus", dem Eisler eine „Materialdialektik" entgegensetzt. Das Individuum ist nicht so total integriert in die Gesellschaft wie Adorno es nahelegt; mit Bloch teilt Eisler das Vertrauen in die Kraft der Aufklärung als Möglichkeit, daß Menschen sich über ihre soziale Stellung bewußt werden können – die Kunst greift hier durch konstruktive Prinzipien ein: Montage und Verfremdung.[21]

## Filmmusik

Montage und Verfremdung kennzeichnen für Eisler einen Funktionswechsel der bürgerlichen Kunstmusik für Zwecke des Klassenkampfes und der sozialistischen Kultur. Zentral bleibt dabei, daß Eisler eine andere Typologisierung der Musik vornimmt als Adorno; während Adorno Kunstmusik typologisiert nach ihrem werkimmanenten ästhetischen Gehalt und eine Kammersinfonie Schönbergs damit avancierter erscheint als der „Objektivismus" von Strawinsky oder Bartòk,[22] bestimmt Eisler die Typen der Musik nach ihrer gesellschaftlichen Funktion: „Wenn die Massen auch von der Kunst Rauschgiftwirkung verlangen oder sie wenigstens akzeptieren, so geschieht das, weil sie auf diese Weise psychische Äquivalente für Betätigungen und Erlebnisse suchen, die ihre soziale Lage ihnen vorenthält."[23] Darauf hat eine Umfunktionierung von Theatermusik, Oper, sinfonischer Musik zu reagieren; der Komponist und Interpret muß seine Funktion ändern, aus dem Oratorium wird das Lehrstück – und Gebrauchsmusik als solche ist ein neuer Funktionstyp, der die „Sinfonie als Ausdruck einer Weltanschauung oder religiösen Ringens, auch als Darstellung der ‚reinen' Formen" zwecks „Zerstörung konventioneller musikalischer Vorstellungen" ablöst.[24]

Filmmusik ist ebenfalls Resultat der Umfunktionierung. Eisler und Adorno arbeiteten gemeinsam an dem Buch „Komposition für den Film", wobei die Autorenschaft strittig blieb – ein Streit, der auch etwas über den Inhalt sagt. In seiner „Kurzen Selbstbiographie" stellt Eisler sich als alleinigen Autor dar; die 1941 begonnene Arbeit zog sich bis 1946 hin – Adorno hatte sich zu dieser Zeit schon von seiner Mitautorenschaft zurückgezogen und verleugnete sie bei der Herausgabe des Buches 1947 in englischer Sprache, „weil Eisler wegen seines kommunistischen Bruders in eine politische Affäre verwickelt war."[25] Was Wiggershaus lapidar „politische Affäre" nennt, ist das Verhör Eislers vor dem Ausschuß für Un-American Activities – im Protokoll wird er als „Karl Marx des Kommunismus auf dem Gebiet der Musik" geführt.[26] Adorno dazu: „Ich hatte mit jenen Aktivitäten nichts zu tun und wußte nichts von ihnen. Eisler und ich hegten keine Illusionen über unsere politischen Meinungsverschiedenheiten. Wir (...) vermieden es, Politisches zu diskutieren. Keinen Anlaß hatte ich, Märtyrer einer Sache zu werden, die nicht die meine war und nicht die meine ist (...). Damals schon zur Rückkehr nach Europa entschlossen, fürchtete ich alles, was sie hätte behindern können. Hanns Eisler zeigte dafür volles Verständnis."[27] Gleichwohl bemühte sich Adorno 1945 um eine Neuherausgabe der »Zeitschrift für Sozialforschung«, in deren Rahmen sein Wagner-Buch, die „Komposition für den Film", schließlich die „Philosophischen Fragmente" (später „Dialektik der Aufklärung") erscheinen sollten.

Das Buch „Komposition für den Film" steht im Kontext der Überlegungen zur Kulturindustrie, wie sie von Adorno und Horkheimer in der „Dialektik der Aufklärung" zur selben Zeit ausgeführt wurden.[28] Von größter Wichtigkeit ist dabei die je besondere Einschätzung der kulturindustriellen Musik, der Massenkunst. Sie bringt die Fragen der Materialdialektik, der Avantgarde, des Beerbens bürgerlicher Musik und der neuen populären Musikformen erneut auf den Plan, allerdings nicht im Kontext einer Kampfmusik für sozialistische Agitationspropaganda, sondern im Rahmen der Kulturindustrie selbst, in Hinblick auf die Möglichkeit einer emanzipatorischen Musik innerhalb der Kulturindustrie. Während die „Dialektik der Aufklärung" bekanntermaßen alle Musik unter dem Diktat der Kulturindustrie ausnahmslos als schlecht und Schund darstellt, der die Konsumenten blind und integriert verfallen sind, hat das Buch „Komposition für den Film" zum Thema, Grundlagen für gelungene Filmmusikkompositionen nachzuzeichnen, die innerhalb der „Vergnügungsindustrie" möglich sind. Ist in der „Dialektik der Aufklärung" jeder positive, gar utopische Gehalt abgeschnitten, so heißt es in „Komposition für den Film": „Die Auseinandersetzung mit Massenkultur muß es sich zur Aufgabe setzen, die Verschränkung beider Elemente, der ästhetischen Potentialitäten der Massenkunst in einer freien Gesellschaft und ihres ideologischen Charakters in der gegenwärtigen, sichtbar zu machen." Ein „begrenzter Komplex der Kulturindustrie, nämlich das Verhältnis von Film und Musik," wird „nach seinen technischen und gesellschaftlichen Möglichkeiten und Widersprüchen" behandelt.[29] Die Besonderheit der Filmmusik kommt dabei Eislers Vorstellungen einer Materialdialektik zugute: „Filmtechnik ist von Grund auf Montagetechnik. Der Film verlangt notwendig Unterbrechungen eines Materials durch das andere, nicht Kontinuität."[30] So rekurrieren die Autoren etwa auf Eislers Filmmusik zu „Hangmen Also Die" von Fritz Lang. Zur Schlußszene heißt es, im Sinne der Eislerschen Materialkonzeption: „Die Episode ist still und sachlich. Musikalisch aber wird sie von einem Chor mit Orchester begleitet, der in bewegtem Tempo, dynamisch von pianissimo zu fortissimo anwachsend ein Marschlied gegen die gleichförmige Szene setzt (...). Abermals vertritt die Musik das Kollektiv, aber nicht das repressive, an seiner eigenen Macht sich berauschende, sondern das

unterdrückte, unsichtbare, das auf dem Bild keinen Raum findet und seine Zuflucht nur noch im Begriff hat, den paradox die Musik durch ihre pathetische Distanz zum Bild repräsentiert."[31]

## Dissonanz gegen Happy End

In seinen Anmerkungen „Zum Erstdruck der Originalfassung" von 1969 bemerkt Adorno nach wie vor ein Desiderat der Filmmusikproblematik. „Ich hoffe, einmal zum Problem gemeinsam mit Alexander Kluge etwas beizutragen."[32] Kluge hat dies nach Adornos Tod durch seine vielfältige Filmarbeit, insbesondere mit der Rehabilitierung Richard Wagners für seine Fernsehbeiträge geleistet. Doch die Überlegungen Eislers, die sowohl in der Zusammenarbeit mit Adorno wie auch mit Bloch angestellt wurden, weisen darüber hinaus: das Konzept, die Möglichkeiten der Montagetechnik, die die modernen Unterhaltungsmedien von sich aus nahelegen, in einer reflektierten Form weiterzuentwickeln und gehaltvoll auszugestalten, sind längst noch nicht erschöpft. Sie wären zu überprüfen in Hinblick auf die derzeitigen Entwicklungen von Popmusik und Videoclips – hier scheint es dringend geboten, zeitgemäße Entwicklungen von – nur um Stichworte zu nennen – Drum 'n' Bass, Elektro, Postrock, aber auch der zeitgenössischen Kunstmusik in ihrer Funktionalität zu bestimmen. Dies ist zumindest geboten, wenn diese Formentwicklungen von Musik auch weiterhin Anspruch auf ein subversives ästhetisches und gar emanzipatorisches soziales Potential erheben, dem mit krudem Informationsjournalismus nicht beizukommen ist. Eisler sollte weitergedacht werden, wo er aus der musikalischen Praxis heraus über Adorno und Bloch hinausweist und zeigt, daß die Kulturindustrie kein hermetischer Block ist, ohne Entrinnen, sondern eine Dynamik in sich birgt, die auf den subjektiven Faktor Mensch zählen kann. „Sämtliche Musikformen und die Technik der Musikstücke [müssen] aus dem eigentlichen Zweck (...) entwickelt werden."[33] Der Zweck ist kein L'art pour l'art, sondern der konkrete sinnliche Mensch selbst; seine Praxis ist zumindest mit solcher Musik zu entfalten. Und dafür behält die Dissonanz des Musikformenreichtums gegeneinander ihr Recht. ■

Mag. Roger BEHRENS ist Philosoph und Publizist. Er lebt in Hamburg.

## Anmerkungen

1 Hanns Eisler, Kurze Selbstbiographie, in: ders., Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1976, S. 30.
2 Vgl. etwa Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, S. 269ff., bes. S. 274ff.
3 Vgl. Ernst Bloch, Über die Bedeutung des XX. Parteitags, in: Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz, Ffm. 1985, S. 357ff.
4 Vgl. dazu: Träume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, hg. v. Arno Münster, Ffm. 1977; Trautje Franz, Revolutionäre Philosophie in Aktion. Ernst Blochs politischer Weg, genauer besehen, Hamburg 1985; Karola Bloch, Die Sehnsucht des Menschen, ein wirklicher Mensch zu werden. Reden und Schriften, hg. von Anne Frommann u. Welf Schröter, Mössingen-Talheim 1989; Burghart Schmidt, Ernst Bloch, Stuttgart 1985, sowie die Tagungsergebnisse vom 5. Walter-Markov-Colloquium, Dezember 1997 in Leipzig, die bei der Rosa Luxemburg Stiftung erscheinen werden.
5 Eisler, Inhalt und Form, in: ders., Materialien, a.a.O., S. 312.
6 Es gibt allerdings ein Fernsehgespräch, das in den sechziger Jahren ausgestrahlt wurde und nicht in Adornos „Gesammelten Schriften" aufgenommen ist, in dem er sehr wohlwollend Eislers „Auferstanden aus Ruinen" gegen das ähnlich klingende „Goodbye Johnny" vorstellt.
7 Brief an Benjamin, 6.11.1934, Theodor W. Adorno u. Walter Benjamin, Briefwechsel 1928–1940, Ffm. 1994, S. 76
8 Brief an Benjamin, 4.5.1938, ebd., S. 328. Vgl. dazu auch die Briefe Benjamin an Adorno vom 19.6.1938 und Adorno an Benjamin vom 2.8.1938; Bloch wird im Zusammenhang der Moskauer Prozesse als einig mit Eisler erwähnt.
9 Vgl. Eisler, Einiges über die Krise der kapitalistischen Musik und über den Aufbau einer sozialistischen Musikkultur, in: ders., Materialien ..., a.a.O., S. 112ff. Sowie: ders., [Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik], in: ebd., S. 122ff.
10 Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: GS · 18, Ffm. 1997, S. 731.
11 Ebd., S. 729.
12 Ebd., S. 732.
13 Ebd., S. 730f.
14 Eisler, Gesellschaftliche Umfunktionierung ..., a.a.O., S. 128
15 Adorno, Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940, in: GS · 18, S. 579.
16 Adorno, Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11, in: GS · 18, S. 527.
17 Vgl. Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage ..., a.a.O., S. 750ff.
18 Adorno, Neunzehn Beiträge über neue Musik, in: GS · 18, S. 67.
19 Vgl. Eisler, Materialien, a.a.O., S. 140ff. u. 148ff. sowie Bloch, Tendenz-Latenz-Utopie, Ffm. 1985, S. 158ff. u. 165ff. Zitiert wird nach Bloch.
20 Bloch und Eisler, Avantgarde-Kunst und Volksfront, ebd., S. 164.
21 Vgl. Mayer, Weltbild – Notenbild, a.a.O., S. 93ff., 273ff. u. 328ff. sowie Heinz Brüggemann, Ernst Bloch und Hanns Eisler: Die Kunst zu erben, in: Burghart Schmidt (Hg.), Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung', Ffm. 1978, S. 90ff.
22 Vgl. Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage ..., a.a.O., S. 746ff.
23 Eisler, Gesellschaftliche Umfunktionierung ..., a.a.O., S. 124.
24 Ebd., S. 125.
25 Rolf Wiggershaus, Th. W. Adorno, Ffm. 1987, S. 23.
26 Vgl. Fritz Hennenberg, Hanns Eisler, Reinbek b. Hbg. 1987, S. 81.
27 Adorno, Zum Erstdruck der Originalfassung, in: GS · 15, S. 144. Vgl. auch ebd., S. 145: Eisler fand sich, so Adorno, in der DDR „schwerstem Druck ausgesetzt. Als Komponist der Nationalhymne wurde er gefeiert, aber es wurde ihm unmöglich gemacht, das Werk, das ihm offenbar am meisten am Herzen lag, die Faustoper, zu vollenden ... Als Eisler mich in den fünfziger Jahren noch einmal in Frankfurt besuchte, hob er meine Autorenrechte an dem Buch nachdrücklich hervor und räumte mir die Verfügung darüber spontan ein." Mayer hingegen sieht Eisler als Autor von „Komposition für den Film" und meint belegen zu können, daß Adorno lediglich Zuarbeit geleistet habe; vgl. Weltbild – Notenbild, a.a.O., S. 109f.
28 Vgl. Adorno u. Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, in: GS · 3, S. 141ff.
29 Adorno u. Eisler, Komposition für den Film, in: GS · 15, S. 12f.
30 Ebd., S. 15.
31 Ebd., S. 33.
32 Adorno, Zum Erstdruck der Originalfassung, a.a.O., S. 145.
33 Eisler, Unsere Kampfmusik, in: ders., Materialien ..., a.a.O., S. 81.

# Der Edelmarder im Hühnerstall

## Oder: Wie Bertolt Brecht Österreicher wurde

*Kurt PALM*

*Die Schreckensmeldung stand zuerst in den »Salzburger Nachrichten«: „Kulturbolschewistische Atombombe auf Österreich abgeworfen". In der »Neuen Front« fragte Chefredakteur Viktor Reimann kryptisch: „Wer schmuggelte das Kommunistenpferd in das deutsche Rom?" Das »Linzer Volksblatt« schien die Antwort zu wissen oder zumindest zu erahnen: „Er dürfte ein gefährlicher Agent sein! Und den lassen wir herein!" In anderen Zeitungen war noch die Rede vom „Poeten des Teufels", von der „literarischen Ausgeburt" und „vom größten Kulturskandal der Zweiten Republik".*

Den Anlaß für diese Pamphlete, die im Oktober und November 1951 in Österreich erschienen, bildete ein Dokument, das die Salzburger Landesregierung bereits am 12. April 1950 ausgestellt hatte, nämlich die „Urkunde über die Verleihung der Staatsbürgerschaft" an Bertolt Brecht. Wochenlang stand die „Affäre Brecht" im Mittelpunkt des medialen Interesses und beschäftigte sogar den Nationalrat und den Salzburger Landtag. Die Federn zahlreicher Journalisten verwandelten sich im Zuge dieser Auseinandersetzung in Schwerter, um den Kampf gegen das Böse schlechthin effizienter führen zu können: Den Kommunismus. Dieser sollte nämlich Österreich in der Person des Schriftstellers Bertolt Brecht unterwandern und reif für den Untergang machen. Originalton Viktor Reimann: „Die Einbürgerung Bert Brechts zeigt, wie durch den Übereifer einzelner intellektueller Sozialisten und durch die Unwissenheit und Schwäche der kulturellen Machthaber der Volkspartei unser Land kommunistisch unterminiert wird und die Amerikaner die geistige Bolschewisierung Österreichs noch finanzieren." (»Die Neue Front«, 13. Oktober 1951)

### Brecht als abschreckendes Beispiel

Wenn man angesichts solcher Formulierungen heute ungläubig den Kopf schüttelt, sollte man nicht vergessen, daß zu Beginn der fünfziger Jahre der Kalte Krieg bereits in vollem Gange war. Und in diesem Klima der Hysterie wurde natürlich ein besonderes Augenmerk auf die Kunst gelegt, deren festgesetzte Normen nicht hinterfragt werden durften. Tatsächliche oder vermeintliche Abweichungen von diesen Normen wurden gnadenlos bekämpft, indem man Exempel statuierte, die Abschreckungscharakter haben sollten. Im Falle des „Neuen Theaters in der Scala" zum Beispiel, das 1956 aus politischen Gründen geschlossen werden mußte, ging es ja nicht nur um die Schließung eines, vereinfacht ausgedrückt, „linken" Theaters, sondern auch um die Zurückdrängung einer einflußreichen Institution innerhalb einer demokratischen Kulturbewegung.

Ebenso ging es im Falle Brecht nicht nur um die Denunzierung des Schriftstellers Brecht, sondern auch um die Abrechnung mit einer Kunstauffassung, die der in den fünfziger Jahren in Österreich vorherrschenden konservativen, elitären, bisweilen nationalistischen Kunstdoktrin, diametral entgegenstand. Friedrich Torberg faßte 1961 seine Haltung zu Brecht in einem Dreipunkteprogramm zusammen:

„1. Kunst hat mit Politik zu tun.
2. Bertolt Brecht ist ein Kommunist.
3. Der Kommunismus ist der unerbittliche Todfeind der Demokratie."

Diesen Zusammenhang sollte man nicht aus den Augen verlieren, wenn man an die zahllosen Attacken gegen Brecht in den fünfziger und sechziger Jahren in Österreich erinnert, für die es mehrere Gründe gab. Ein Hauptgrund war die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Bertolt Brecht im Frühjahr 1950. Nun stellt sich natürlich die Frage, weshalb sich Brecht damals ausgerechnet um einen österreichischen Paß bemühte, wo er doch vorhatte, in Berlin zu arbeiten. Die Antwort auf diese Frage ist nicht einfach.

### Schwierigkeiten in der Schweiz

Als Brecht im November 1947, aus dem USA-Exil kommend, wieder europäischen Boden betrat, waren er und seine Frau, die Schauspielerin Helene Weigel, immer noch staatenlos. Die nationalsozialistische Regierung hatte ihnen im Juni 1935 die deutsche Staatsbürgerschaft „wegen Schädigung der deutschen Belange und Verstoßes gegen die Pflicht zur Treue gegen Reich und Volk" aberkannt. Nach fünfzehnjährigem Exil in mehreren Ländern ließ sich Brecht zunächst einmal in der Schweiz nieder, um von dort die Lage zu sondieren. Für ihn als heimgekehrten Emigranten war die Situation in der Schweiz allerdings alles andere als einfach, da sich die extrem ausländerfeindliche Politik der Behörden besonders gegen die aus dem Exil zurückgekehrten Staatenlosen richtete. Insofern ist es auch nicht überraschend, daß Brecht in vielen Briefen immer wieder auf die Schwierigkeiten hinweist, die ihm aufgrund fehlender Papiere gemacht wurden. Brecht war in der Schweiz festgenagelt. Einerseits weigerten sich die westlichen Besatzungsbehörden in Österreich und Deutschland, ihm entsprechende Transitpapiere auszustellen, andrerseits gewährten die Schweizer Behörden nur kurzfristige Aufenthalte. Das „anstrengende Geschäft der Exilierten: das Warten", wie Brecht es in einem Brief nannte, und die Bürokratie machten ihm das Leben schwer.

In dieser für ihn und seine Familie äußerst unangenehmen Situation lernte Brecht im Frühjahr 1948 in Zürich den jungen österreichischen Komponisten Gottfried von Einem kennen. Den Kontakt hergestellt hatte Brechts langjähriger Freund und Bühnenbildner Caspar Neher, der auch für Gottfried von Einems Oper „Dantons Tod" bei den Salzburger Festspielen 1947 das Bühnenbild geschaffen hatte. Von Einem war Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele und bemühte sich in dieser Funktion nachdrücklich

um eine geistige Neuorientierung der Festspiele. Brecht, Neher und von Einem trafen sich ab dem Frühjahr 1948 nun regelmäßig in Zürich, um über Theaterprojekte in Wien und Salzburg zu sprechen, an denen Brecht großes Interesse zeigte.

### Salzburg als neue Heimat?

Solange Brecht allerdings keine „guten" Papiere besaß, mußten alle diese Vorhaben als undurchführbar gelten. Von Einem versprach Brecht, sich in Salzburg bei einflußreichen Personen und Institutionen dafür einzusetzen, daß er ordentliche Papiere zum Reisen bekam. Salzburgs Landeshauptmann Franz Rehrl, der Präsident der Salzburger Festspiele Heinrich Puthon, der Leiter der Bundestheaterverwaltung Egon Hilbert und andere maßgebliche Personen in Wien und Salzburg wurden in von Einems Pläne eingeweiht und unterstützten sie ausdrücklich. Das große Interesse, das man Brecht entgegenbrachte, ließ bei ihm erstmals auch die Überlegung aufkommen, sich „im Österreichischen, in der Salzburger Gegend niederzulassen". Bevor Brecht aber nach Salzburg reisen konnte, sollte noch ein halbes Jahr vergehen. Solange dauerte nämlich die Abwicklung seiner Anträge.

Als Brecht schließlich im Oktober 1948 nach Salzburg kam, war sein Eindruck von der Stadt nicht gerade überwältigend. In seinem „Arbeitsjournal" notierte er: „hïer gibt es alles, dh schwarz. man bezahlt mehr und braucht keine lebensmittelkarten. strenge demokratie für die mittellosen, dh arbeitenden, jeder bekommt gleich wenig. stadt wirkt ausgepowert, erschöpft." Nichtsdestotrotz führte Brecht mit verschiedenen Verantwortlichen der Salzburger Festspiele Gespräche über mögliche Aufführungen seiner Stücke in Salzburg und Wien. Ein erster Anfang war gemacht und Brecht konnte halbwegs beruhigt nach Berlin weiterreisen, um dort die Inszenierung seines Stückes „Mutter Courage und ihre Kinder" herauszubringen.

### Ein Festspiel für einen Paß

Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß es zu dieser Zeit noch keine anerkannte deutsche Regierung gab und daß alle Reisedokumente nur als Provisorien angesehen werden konnten. Brecht wurde seine hoffnungslose Lage wieder bewußt, als er im Frühjahr 1949 neuerlich in die Schweiz reiste, um dort Gespräche wegen verschiedener Theaterprojekte zu führen, und die Behörden abermals Schwierigkeiten machten. In dieser Situation hatte Brecht die Idee, sich um einen österreichischen Paß zu bemühen und schlug von Einem kurzerhand einen Handel vor. Er würde für Salzburg ein

*Helene Weigel und Ernst Busch in „Mutter Courage und ihre Kinder", Berliner Ensemble*

Festspiel schreiben, wenn er dafür einen Paß bekäme. Brecht: „Ich weiß jetzt auch ein Äquivalent, mehr für mich wert als Vorschuß irgendwelcher Art; das wäre ein Asyl, also ein Paß. Wenn das überhaupt möglich wäre, so sollte es natürlich ohne jede Publizität gemacht werden."

Gottfried von Einem war mit dem Handel einverstanden und ebnete Brecht bei den verschiedenen Behörden in Salzburg und Wien den Weg. Ein Jahr lang dauerte der Aktenweg, der fünf verschiedene Ämter und Ministerien beschäftigte: Den Magistrat Salzburg, die Salzburger Landesregierung, das Unterrichtsministerium, das Innenministerium und den Ministerrat. Sie alle stimmten Brechts Ansuchen um die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft zu. Die Gründe für die positive Behandlung dieses Ansuchens waren vielfältig und reichten von völliger Ahnungslosigkeit hinsichtlich der Person Bertolt Brecht, über die Hoffnung auf Deviseneinnahmen durch eine Zusammenarbeit Brechts mit österreichischen Verlagen und Theatern, bis zur Autoritätshörigkeit untergeordneter Dienststellen.

Brecht begann seine Arbeit am „Salzburger Totentanz" und besprach in Salzburg verschiedene Pläne, unter anderem, wo der „Salzburger Totentanz" aufgeführt werden könnte. Außerdem wurden Projekte für das Wiener Burgtheater ins Auge gefaßt. Die Dinge nahmen also ihren Lauf und alle konnten zufrieden sein.

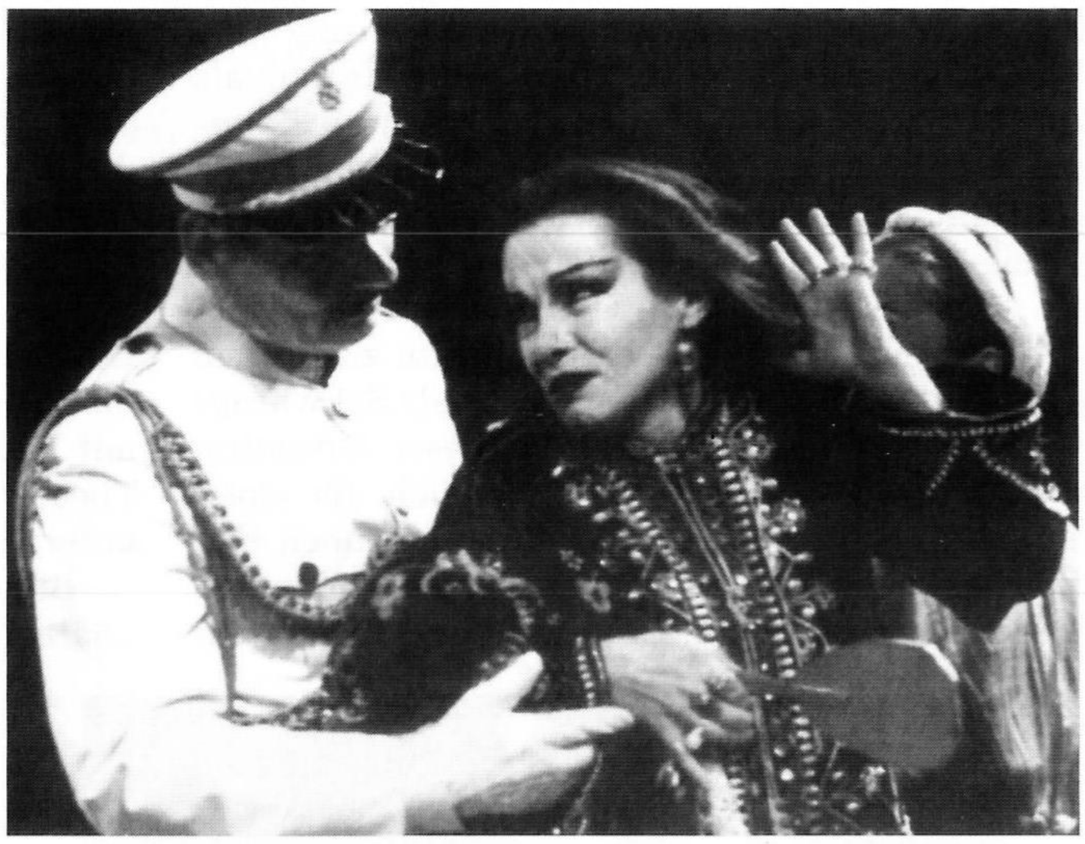
In der Zwischenzeit arbeiteten die einzelnen Behörden an der „Akte Brecht" und gaben ihre Stellungnahmen ab. Im Gutachten des Magistrats hieß es beispielsweise: „Die Verleihung der Staatsbürgerschaft wäre ein Gewinn für das kulturelle Leben Österreichs." Die Landesregierung Salzburg legte dem Unterrichtsministerium den Akt „zur allfälligen Ausstellung einer Staatsinteressebescheinigung" befürwortend vor und in dem von Unterrichtsminister Hurdes unterzeichneten Schreiben hieß es, daß die Verleihung der Staatsbürgerschaft an Brecht „im Staatsinteresse gelegen" wäre. Am 12. April 1950 war es schließlich soweit und Bertolt Brecht und seine Frau Helene Weigel erhielten die österreichische Staatsbürgerschaft.

### Brecht und der Große Brockhaus

Als eineinhalb Jahre später die Affäre in der Blütezeit des Kalten Krieges publik wurde, wollte sich natürlich keine dieser Behörden mehr an ihre Stellungnahmen erinnern. Der Magistrat Salzburg putzte sich ab, indem man behauptete, in dieser Angelegenheit „keinerlei Entscheidungsgewalt gehabt zu haben" und sich im übrigen „durch die künstlerische Würdigung Bert Brechts im Großen Brockhaus" veranlaßt sah, seinem Ansuchen zuzustimmen. Das Unterrichtsministerium wiederum erklärte, daß man lediglich „dem unaufhörlichen Drängen sämtlicher zuständiger Salzburger Stellen"

nachgegeben hätte. Auf diese Weise versuchte sich Unterrichtsminister Hurdes, dessen Rücktritt im Zusammenhang mit der Kampagne gegen Brecht gefordert wurde, aus der Affäre zu ziehen. Ebenso verhielt sich Bundeskanzler Figl, der im Parlament die Zustimmung des Ministerrats damit begründete, daß weder die Landesregierung Salzburg noch das Innenministerium „Bedenken irgendwelcher Art, die gegen die Zustimmung der Bundesregierung gesprochen hätten", vorbrachten.

Brenzlig wurde die Geschichte allerdings für Josef Klaus, der am 1. Dezember 1949 Landeshauptmann von Salzburg wurde und damit letztendlich der politisch Hauptverantwortliche in dieser ganzen Angelegenheit war. Die Staatsbürgerschaft wurde Brecht ja erst am 12. April 1950 verliehen. Im Zuge der Medienkampagne weitete sich der „Fall Brecht" mehr und mehr zu einer Groteske aus, da ÖVP und SPÖ zu gleichen Teilen involviert waren und sich schwer taten, die jeweils andere Partei als in dieser Sache alleinverantwortliche hinzustellen. Den Magistrat Salzburg und das Innenministerium kontrollierte ja die SPÖ, die Salzburger Landesregierung und das Unterrichtsministerium unterstanden der ÖVP und den Ministerrat bildete eine Koalition aus SPÖ und ÖVP.



*Friedrich Haupt und Krista Stadler in „Der Kaukasische Kreidekreis", Volkstheater 1980, (oben)*
*Dorothea Neff als „Mutter Courage", Volkstheater 1963, (unten)*

## Der Dieselmaschinist im Oratorium

In dieser Situation waren die in den Medien angestellten Vermutungen für die Politiker natürlich besonders unangenehm. Der Herausgeber der »Salzburger Nachrichten«, Gustav Canaval, begann zu grübeln: „Warum Bert Brecht, der zum verspäteten Landsturm des kommunistischen Avantgardistentums gehört, heute ausgerechnet auf Salzburg blickt, wohin er paßt, wie der Dieselmaschinist ins Oratorium, ist zunächst unerfindlich." »Die Presse« wollte auch endlich Antwort auf die Frage: „Warum wurde Brecht Österreicher?" Viktor Reimann schließlich vermutete hinter der ganzen „Aktion Brecht" einen gewissen Eberhard Preußner vom Salzburger Mozarteum, der schon lange auf seiner Abschußliste stand. Der Grund: „Preußner war es auch, der Thomas Mann nach Salzburg brachte, jenen Edelkommunisten, der die deutsche Diktatur ablehnte, um desto mehr die russische zu preisen."

Der Frage, „auf welchem Weg der Edelmarder in den Salzburger kulturellen Hühnerstall eingebrochen ist" (»Salzburger Nachrichten«) widmete sich am 21. November 1951 auch der Salzburger Landtag in einer mehrstündigen Debatte. Dabei zog der Abgeordnete des „Verbandes der Unabhängigen", Friedrich Freyborn, über Brecht her und erinnerte an Brechts „großartige Liste von dekadenten, kulturschänderischen Veröffentlichungen". Landeshauptmann Josef Klaus zog sich während dieser Sitzung insofern aus der Affäre, als er Gottfried von Einem zum Alleinverantwortlichen in dieser machte und die Sache für beendet erklärte, da von Einem ja ohnehin bereits aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele entfernt worden war.

## Von Einem, „eine Schande für Österreich"

Bei dieser Kuratoriumssitzung der Salzburger Festspiele am 31. Oktober 1951, die von Josef Klaus persönlich geleitet wurde, beschimpfte der Landeshauptmann von Einem als „Schande für Österreich" und als „Lügner" und verlangte die sofortige Entlassung des Komponisten aus dem Direktorium der Festspiele. Gottfried von Einem erinnerte sich später an diese denkwürdige Sitzung: „Da hatte ich endgültig die Nase voll und zu Klaus gesagt, er möge sich doch klarmachen, daß Hitler bereits tot sei und daß sein Ton absolut unverschämt wäre. Daraufhin sprang er, wie von einer Tarantel gestochen auf, warf den Sessel um und schrie: ‚Entweder verlassen Sie den Raum oder ich!' Worauf ich erwiderte: ‚Aus Ihrer Gegenwart gehe ich immer gerne fort.'"

Gottfried von Einem wurde schließlich einstimmig seiner Funktion als Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele enthoben und die Medien hatten zusätzlich zum „Fall Brecht" nun auch den „Fall von Einem".

Mit dem Rausschmiß von Einems galt zwar der „größte Kulturskandal der Zweiten Republik" nach außen hin als beendet, für das österreichische Theater sollte er aber noch fatale Auswirkungen haben. Dieses „abscheuliche Manöver Brechts", wie Hans Weigel die Bemühungen Brechts um die österreichische Staatsbürgerschaft nannte, bildete nämlich den Auftakt zu einem tatsächlichen Skandal, nämlich dem Brecht-Boykott in Österreich. Aber das ist ein anderes Kapitel. ■

Dr. Kurt PALM hat Germanistik und Publizistik studiert. Er ist Theater- und Filmregisseur. Publikationen u. a. über Bert Brecht, Herbert Achternbusch und James Joyce.

# Goethe oder Brecht*

## Zu Hanns Eislers späten Kunstliedern

*Hanns-Werner HEISTER*

### 1.

Klavierlieder bzw. *Lieder für eine Singstimme und Klavier* sind ein Inbegriff des (deutschsprachigen) „Kunstlieds". Unter eben dem Titel *Lieder für eine Singstimme und Klavier* wurden die von Eisler noch zu Lebzeiten der DDR in den „Gesammelten Werken" 1976 von Manfred Grabs ediert (Gesammelte Werke Serie I, Band 16, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig; im folgenden zitiert als Grabs). Eisler hatte an sich bereits Mitte der zwanziger Jahre Abschied von der „Konzertlyrik" und damit vom Kunstlied genommen, um sich vorzugsweise dessen Gegenstück, dem „Kampflied" im Kontext der Arbeiterbewegung zu widmen.

Natürlich ist das Eislersche Kampflied nicht kunstlos, aber die Unterschiede der Funktion ziehen Unterschiede in Verfahren, Material und Musiksprache nach sich. Kampflied-Klassiker, speziell die beiden mit Texten von Brecht, also *Solidaritätslied* und *Einheitsfrontlied* zeigen die besonderen Qualitäten dieser Eisler-Lieder: Internationalismus im Gehalt und auch musikalisch vermittelte Internationalität der Verbreitung, Einfachheit des Ganzen, die aber eine kunstreiche und mehrschichtige Konstruktion im Detail wie im Innern der Lieder einschließt samt einigen Brechungen des Allzuvertrauten und Gewohnten. Zumal vom *Einheitsfrontlied* hätten viele spätere Liedermacher und andere mit progressiver politischer Musik Befaßte mehr lernen können, als, wie es scheint, geschehen ist.

Denn statt relativ abstrakt zu irgendetwas aufzurufen und aufzufordern, zum Frieden oder zum „Macht kaputt, was euch kaputt macht!", argumentiert Brecht, bevor er appelliert, und entwickelt eine regelrechte Kette von Begründungen und Folgerungen: „Und weil ... drum – drum ... weil". (Wer es genauer wissen will, mag in den immerhin reichlich vorhandenen Brechtausgaben oder gar in Arbeiterliederbüchern den genauen Text nachlesen.) Eislers Musik setzt diesen Grundzug in musikalischer Logik soweit um, wie mit Musik überhaupt argumentiert werden kann. Natürlich waren sich Brecht wie Eisler nicht zu gut, um gegebenenfalls auch an eher tagespolitische Aktualität gebundene Werke zu verfassen wie etwa das *Saarlied* (oder *13. Januar*) November 1934 für die Saarabstimmung.

Im übrigen ist das Kampflied häufig zunächst als Klavierlied komponiert und gesetzt, da es in dieser Form für Aufführungen über das bloß einstimmige Massensingen hinaus wohl am operativsten ist: die Begleitung bzw. die Akkorde können nötigenfalls ohne allzugroße Probleme auch auf andere Instrumente übertragen werden, andererseits sich neben entsprechenden Vereinfachungen auch als Ausgangspunkt für erweiternde Orchestrierungen aller Art eignen.

Bereits im US-Exil freilich hatte sich Eisler in der nicht zuletzt im Namen von freedom and democracy erzwungenen Abstinenz von politischer Aktivität wie in der unfreiwilligen Entfernung von der Arbeiterbewegung wieder verstärkt dem Klavier- als Kunstlied zugewendet. Neben einer Fülle und Vielfalt von Einzelstücken und dem Zyklus der *Anakreontischen Fragmente* und der Hölderlin-*Fragmente* (beide 1943) ragen hier die *Hollywood-Elegien* nach Brecht (1943/44) heraus. Hier arbeitet Eisler in einer außerordentlich dichten, konzentrierten, gestaltenreichen Musik die ambivalente, geradezu dialektische Identität von Himmel und Hölle an diesem prototypischen Ort der „Marktwirtschaft" heraus.

Auch nach Eislers Rückkehr nach Europa, bekanntlich zunächst über Wien, wo er nicht einmal (so sein desperates Fazit) als Portier kultureller Institute so recht eine Chance hatte, verwendete er das Modell Klavierlied weiter, am prononciertesten, sozusagen als Kampflied neuen Typs in den *Neuen deutschen Volksliedern* von 1950: ein anrührender und in vielen Beispielen für sich genommen haltbarer Ansatz, der freilich im Hinblick auf tatsächliche soziale Reichweite und Zukunfts-Perspektive bereits zu seiner Entstehungszeit historisch war.

### 2.

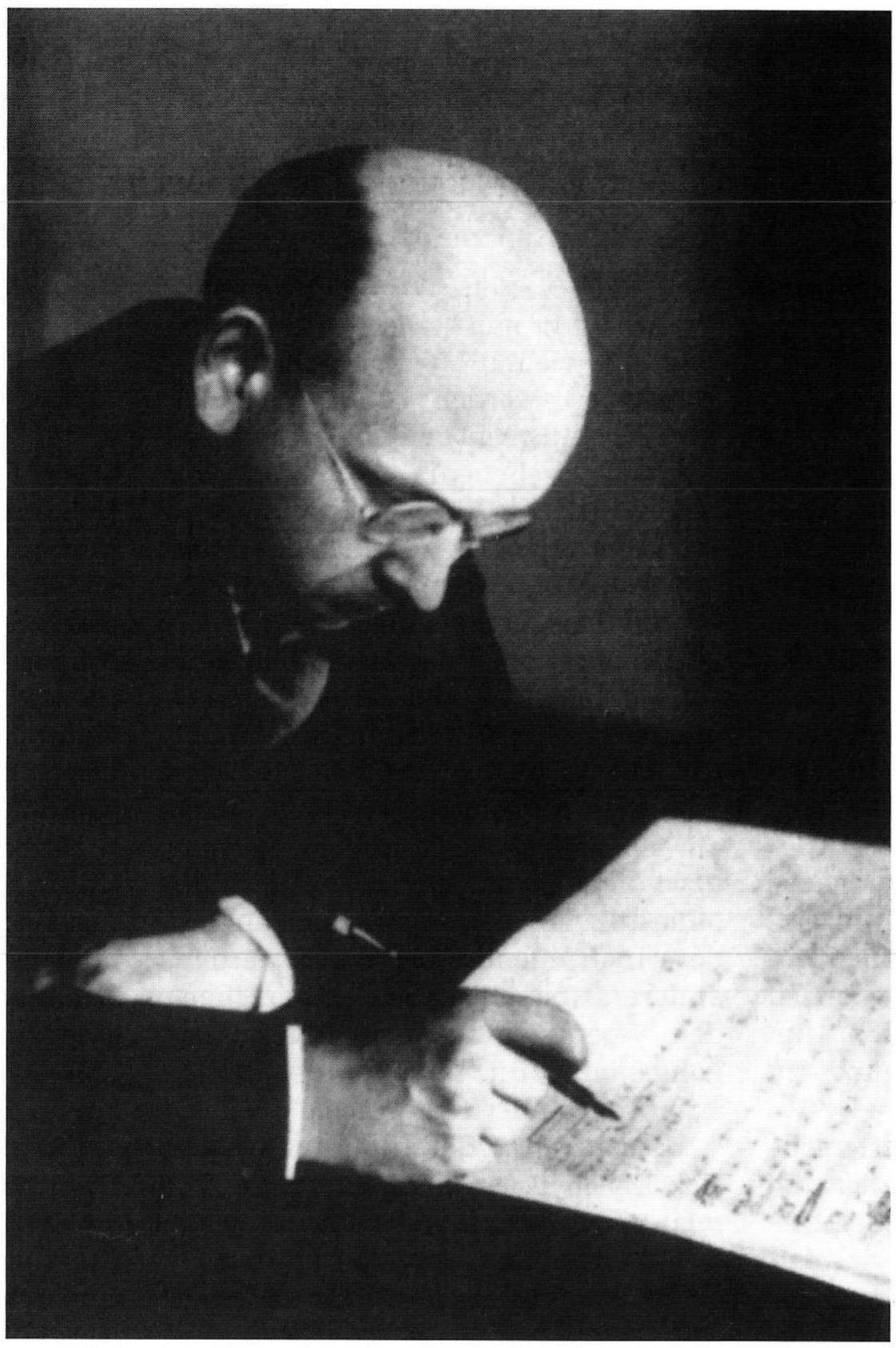
Das nicht unbeträchtliche Schaffen in der Gattung Kunstlied nach 1953 beginnt passenderweise mit *Faustus Verzweiflung,* wahrscheinlich vom Herbst 1953 nach der „Faustus-Debatte", die trotz intensiver Unterstützung durch Brecht mit Eislers Verzweiflung endete; Eisler resignierte in dieser Sache und komponierte seine Faust-Oper nicht. Diese Debatte markiert den Übergang zu Eislers spätem Werk, das auch Züge eines Spätwerks hat.

Mit seiner Version des Faustus wollte Eisler, beteiligt an den Gesprächen über den *Doktor Faustus* von Thomas Mann, einen vagen Traum des „eishitzigen Leverkühn" realisieren: eine Oper, „die mit dem Volk auf Du und Du steht, die die Elemente des Volksschauspiels neu zu formen versucht, die Figur des Hanswurst, das Volk wieder einführt" – die wienerisch-archaisierend-brechtischen (und zur Handlungszeit passenden) Wendungen eingeschlossen. Der genaue Beginn der Konzeption steht nicht fest; einen ersten Entwurf datierte Eisler auf den 13. Juli 1951. Ende Oktober wurde das fertige Libretto im Aufbau-Verlag veröffentlicht. Das Werk, von dem Eisler ahnen mochte, daß es provozierend wirken würde, tat just dies. Es stand quer zur damals in der DDR noch vorherrschenden „gesamtdeutsch" und am „einig Vaterland" orientierten Politik, zu der eine klassizistisch und nationalistisch verkürzte „Erbe"-Konzeption gehörte, und ebenso zu den vor allem von sowjetischer Seite vorgetragenen Kampagnen gegen „Formalismus" (die z.B. Eislers Verwendung von Jazz-Elementen ebenso wie die der Atonalität und Zwölftontechnik meinten). Gegen Eisler (und damit indirekt auch gegen Brecht) wurde Goethe und vor allem sein *Faust* als fraglos gültiger Klassiker angeführt, Eisler als Schänder eines nationalen Meisterwerks angeklagt. Die „deutsche Misere" und der

---

* Der vorliegende Artikel basiert auf einem Vortrag beim Eisler-Fest (1.-2. November 1997) im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik.

Verrat der Intellektuellen, den Eisler, nicht zuletzt unterstützt von Ernst Fischer und in nicht zufälliger Parallele zu Brechts Tui-Konzept akzentuierte, wurde mit Verweis auf die Grandiosität des Goetheschen Faust verleugnet. 1953 folgte (bis kurz vor den 17. Juni) eine mehraktige „Faustus-Debatte", der etwas früheren „Lukullus-Debatte" verwandt, bei der nur Brecht, Arnold Zweig und dann Walter Felsenstein Eisler verteidigten. Eisler, eine Zeitlang sehr deprimiert und resigniert, gab den Opernplan auf, allerdings nicht die Option für den Sozialismus (inklusive der DDR), die sich kompositorisch danach vor allem in Liedern, Kantaten, „angewandter Musik" sowie in theoretischen Schriften konkretisierte. Eine geplante Inszenierung bzw. Lesung des Librettos für Herbst 1968 wurde wegen der Ereignisse vom 21. August 1968 (nennen wir sie mal so) schlicht und diskussionslos verboten. (Gemeint ist die Unterdrückung des tschechoslowakischen Experiments mit marktwirtschaftlicher Planwirtschaft und „Sozialismus mit menschlichem Antlitz". Letzteres ist übrigens eine ebenso merk- wie denkwürdige Formulierung, deren Problematik bei der – vorsichtshalber kaum je versuchten – Übertragung auf die „Marktwirtschaft ohne Zusatz" vielleicht noch deutlicher wird.) Uraufgeführt wurde die „Oper ohne Musik" (Albrecht Betz) 1974 am Landestheater Tübingen, dann 1976/77 in Kiel und durch die Theatermanufaktur in (West-)Berlin; erst 1982 folgte das Berliner Ensemble (unter Manfred Wekwerth). Hans Bunge veröffentlichte eine Textfassung letzter Hand im Henschel-Verlag. Bunge stellte auch eine umfangreiche Dokumentation der „Faustus-Debatte" zusammen, posthum 1991 veröffentlicht. Wiewohl Eislers hochinteressantes Libretto selbst durchaus nicht über jede Kritik erhaben ist, war und ist seine (und Brechts) „Erbe"-Konzeption in jedem Fall produktiver als der fadklassizistische Konformismus, der sich damals als herrschende Linie der (hier nicht weiter in extenso zu referierenden) „Faustus-Debatte" gegen ihn durchsetzte.



*Hanns Eisler beim Komponieren, um 1930*

Die späten Klavierlieder schließen mit dem *Motto* (nach Brechts *Auf einen chinesischen Theewurzellöwen*) bereits von Anfang 1961, obwohl auch danach bis zu Eislers Tod am 6. September 1962 noch einige neue Klavierlieder entstanden, die aber der Herausgeber Grabs nicht als Kunstlieder zuordnete. „Ist der Begriff ‚Konzertlied' auf Eislers Schaffen ohnehin nur modifiziert anwendbar, so scheint er sich gegen die Funktion, die dem mit ihm verbundenen Genre nun zugedacht war, vollends zu sperren. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß Eisler das gewöhnliche, aus der bürgerlichen Gesellschaftsformation stammende Gesangskonzert einer ‚Dame im Abendkleid mit einem Blumenbukett' und einem Herrn im Frack am Klavier ohnehin ‚für dumm und absurd' hielt. Und diese Gedanken waren keine ‚proletkultistische Überspitzung' aus den zwanziger Jahren, sondern sie wurden Mitte der fünfziger Jahre geäußert! Eisler ging sogar so weit festzustellen, daß ‚die Lieder Schuberts, die für einen kleinen Kreis und vor allem für das häusliche Musizieren gedacht waren,... durch diese Art der Interpretation entstellt' würden."

Es erscheint nicht unbedingt nötig, hier über den Begriff eines Eislerschen Spätwerks zu diskutieren. Mit dem „letzten Schaffensabschnitt" nach der Übersiedlung in die DDR (Grabs) fällt er jedenfalls nicht unmittelbar zusammen, auch wenn er damit zu tun hat.

Auffällt aber, daß er just nach einer Pause von etwa acht Jahren (1945-1953) wieder zum lyrischen Lied zurückkehrt und diese Produktion einigermaßen kontinuierlich als eine Gattungslinie bis kurz vor seinen Tod fortsetzt. Eine weitere Produktionslinie bilden Bearbeitungen älterer Lieder; aber auch neue wie beispielsweise *Bleib gesund mir, Krakau* (15. Mai 1962) Sie fallen in der früheren Ausgabe der Gesammelten Werke (GW) unter die Sammelrubrik *Kampflieder, Songs und Chansons mit Klavierbegleitung* (GW I/17); ebenfalls gesondert firmieren die *Neuen deutschen Volkslieder* sowie die *Lieder nach Texten von Kurt Tucholsky* (9 entstanden im August 1959). Daß übrigens Eisler das ältere Tucholsky-Lied *Der Graben* – in dem es am Beispiel des Ersten Weltkriegs um Versöhnung über Grenzen hinweg geht – just am 4. September 1961 wieder zur Bearbeitung aufgriff, also kurz nach dem Mauerbau vom 13. August 1961, mag als möglicherweise bedeutsam notiert werden. Zugleich schrieb er aber auch das agitatorische, die Grenze gegen die herrschenden Mächte samt dem Gegensatz von Unten und Oben betonende *Lied der Pflastersteine* nach Weinert, am 9. September 1961.

## 3.

Die Konzentration aufs Kunstlied verschiebt die Proportionen biographischen Betroffenseins in Richtung auf Introspektion und Introversion: „Kon-

zertlyrik", von der sich Eisler eigentlich in den Zwanzigern schon hatte verabschieden wollen, und zu der er partiell und notgedrungen im Exil wieder zurückgekehrt war. Das Subjektive, das Ich treten, ziemlich wider Willen, denn doch deutlicher hervor.

Paradigmatisch, wenn nicht gar programmatisch ist der Rückgriff auf den ansonsten von Eisler mit Berufung auf Karl Kraus nicht besonders hoch geschätzten Heine in dem Lied *Verfehlte Liebe*. Die auch biographisch vermittelte Heine-Parallele hat Albrecht Dümling 1995 herausgearbeitet: „Mit Heine, dessen Gedichte ihn 1925 zum revolutionären Ausbruch aus der selbstgenügsamen Konzertsituation angestachelt hatten, war Eisler zwei Dekaden später zur lyrischen Selbstreflexion zurückgekehrt."

Das „Konzertlied" wird besonders „in Eislers letztem Schaffensabschnitt, als er in der Deutschen Demokratischen Republik seinen Wohnsitz genommen hatte, zum Medium subjektiver Betrachtungen und Bekenntnisse zu Erscheinungen in der Gesellschaft". Eislers Lieder sind, wie er es einmal ausdrückte, „einfache Reaktionen auf den Alltag, dem man ja unterworfen ist." (Grabs) Der Aspekt des musikalischen Tagebuchs ist in der Regel mit dem der Zeitglosse verschränkt, der Ausdruck individueller Befindlichkeit mit dem kommentierenden Befund. Allerdings bleibt eben doch fortan diese intime Selbstreflexion, eine Art kompositorisches „Tagebuch" (das Eisler, allerdings ironisch, 1927 als *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 für Frauenterzett, Tenor, Geige und Klavier komponiert hatte) eine der Konstanten des Werk-Leben-Zusammenhangs.

Jedoch ist auf die reiche andere Produktion nach der Krise von 1953/54 wenigstens hinzuweisen – einschließlich von Agitatorischem oder Nostalgisch-Agitatorischem wie dem Tucholsky-Zyklus; dazu kommen vor allem zahlreiche, oft großangelegte Film- und Bühnenmusiken.

„Später, bei der Publikation der Lieder, hat Eisler die biographischen Hintergründe durch Veränderung von Datierungen zu verdecken versucht, denn: ‚Ein Kommunist, der auch eine Stunde schlecht gelaunt ist, nimmt die Stunde nicht für das Allgemeine, sondern nennt es eben eine Stunde der schlechten Laune'. (...) Auffällig ist, daß die Daten meist zu früh angesetzt sind, was mitunter einem verständlichen, Ehrgeiz des Komponisten zuzuschreiben sein dürfte." (Grabs) Aber welcher Ehrgeiz? Er könnte sich zum einen darauf beziehen, daß er im Exil noch mehr komponiert hätte – was aber einen Abzug an den in der DDR komponierten Werken bedeuten würde. Zum anderen wird dadurch Eislers Situation in der DDR mit der im Exil stärker parallelisiert, allerdings verdeckt und nurmehr für Eisler kenntlich, eben gerade nicht für die Öffentlichkeit. Er enthielt sich nicht nur öffentlicher Kritik am weniger „entwickelten" als sich (möglicherweise notwendig?) fehlentwickelnden Sozialismus (was im übrigen im nachhinein leichter und risikoloser zu vermerken ist), sondern nahm auch die individuelle wie im Werk objektivierte fast zurück. Die Disziplin auch dieses (wie z.B. Brecht) „Bolschewiken ohne Parteibuch" ist beachtlich. Ob sie, historisch gesehen, nützlich war, steht eher in Frage.

## 4.

Die Verzweiflung des Hanns Faustus Eisler ist zunächst privat vermittelt. Seine Frau Louise verließ ihn – und ging ausgerechnet zu einem Wiener, Kommunisten und Verteidiger, wo nicht Freund Eislers in der Faustus-Debatte, nämlich zu Ernst Fischer. Eislers Krise bezieht sich allerdings nicht nur auf Privates, sondern auch auf Historisch-Gesellschaftliches, zumal den Aufstand vom 17. Juni 1953. Ehe wie Faustus-Projekt scheitern im größern Zusammenhang des sozialistischen Projekts, das nicht nur durch den 17. Juni 1953 heftig beschädigt war.

Die Vermittlung und Verschränkung von Individuellem und Allgemeinem ist die Regel für Eisler selbst bei seinem relativen Rückzug. Zur Böswilligkeit und Dummheit außerhalb der Musik, wie sie sich nicht nur in der Faustus-Debatte gegen ihn artikulierte, kommen allerdings objektive, wahrscheinlich unausweichliche Veränderungen aufgund der historischen Situation im sozialen Milieu, in Lebensweise und Mentalitäten. Die revolutionäre Arbeiterbewegung der zwanziger Jahre samt ihren kulturellen Äußerungsformen (und -gehalten) war nach dem Nazismus nicht mehr zu rekonstruieren. (Hier hatte es der in der politischen Intention durchaus vergleichbare, vor 1933 noch unprofilierte Paul Dessau wesentlich leichter; umsomehr, weil er überdies musiksprachliche Innovationen aufnahm und für sich weiterentwickelte, die über die für Eisler verbindlichen Grenzen der Schönberg-Schule hinausgingen.) Seine Arbeits- und Lebenssituation veränderte sich daher auch im größeren gesellschaftlich-politischen Rahmen im Hinblick auf soziale Grundlagen und politische Bedingungen nachhaltig. Der Anstoß des Wogegen, Antikapitalismus und Antifaschismus also, tritt stark zurück bzw. wird von Innen nach Außen, auf den westdeutschen Teilstaat, verlagert und damit als Impuls unkräftiger, auch wenn Eisler an Massenliedcharakter und direkter politischer Agitations- und Aktions-Funktion festhält. Zu Aufbau-Propaganda war Eisler (nicht zu Unrecht) durchaus bereit (denken wir hier vor allem an die *Neuen deutschen Volkslieder*), aber hier fehlen doch für ihn wesentliche musikalisch-politische Dimensionen der Kritik, Satire, Verfremdung. So wandte sich Eisler weiter generell gegen die „Dummheit in der Musik", speziell gegen „Sentimentalität", „Pappigkeit" und „falsches Pathos"; er warnte, ziemlich vergeblich, „eine Fülle von Werken pathetischer Art, eine Heimatskunst, Lob- und Ruhmlieder aller Art" stumpfe ab und führe das Publikum dazu, „nach niederer Unterhaltung zu greifen". Aber selbst wenn es die von Eisler zurecht kritisierte Musik nicht gegeben hätte, und wenn die Massen tatsächlich nach höherer Unterhaltung gegriffen hätten, wäre diese kaum vom Typ der Tucholsky-Lieder gewesen; und über die unmittelbare DDR-Gegenwart gab es nur in eingeschränktem Rahmen etwas zu lachen.

Unter solchen, hier nur zu skizzierenden Bedingungen in diesem Teilbereich seiner Produktion sowieso eher auf Laboratorium und Experiment verwiesen, gestaltet Eisler seine Kunstlieder als radikale Miniaturen und setzt damit frühere Tendenzen konzeptionell wie im übrigen auch musiksprachlich fort.

Nicht nur unter dem etwas allgemeinen Oberbegriff der „Einfachheit" – besser wäre von Vereinfachung, Aussparung zu sprechen – haben aber auch gerade frühere, vor 1933 bzw. 1935 entstandene Kampf- bzw. Massenlieder und späte Kunstlieder immer noch etwas miteinander zu tun. Nach wie vor hält sich Eisler an die Devise „Man muß sich sehr genau überlegen, mit welchen Methoden man was für wen komponiert". Die Reduktion, die „Zurücknahme" als ein Zentralbegriff Eislers ist daher hier die Zurücknahme des großen, auf Öffentlichkeits- und Massenwirkung hin angelegten Gestus. Auch die Kunstlieder werden sperriger

als die der zwanziger Jahre. Ein Vorläufer ist zum Beispiel *Mutter Beimlein* (Brecht) mit ihrer extrem auf eine Figur reduzierten instrumentalen Begleitung.

Auch bei den späten Kunstliedern mit ihrer der Konzertlied-Charakteristik zugehörenden „gebrochenen, ziselierten" musikalischen Struktur (Eisler) gibt es Wechselwirkungen mit eher auf breitere Wirksamkeit zielenden Gattungen, so bei „Vereinfachungen der Melodik und Begleitung, die auf Einwirkungen des neuen Volksliedtones, aber auch des Chansonhaften zurückzuführen sind und die darüber hinausgehend gar bis zu statischen Klanggerüsten rezitativartiger Prägung zugespitzt werden." (Grabs) Selbst für die finstersten Gedanken wünschte sich im übrigen Eisler aber eine freundliche, leichte Interpretation: „Der Sänger möge sich bemühen (...), den Hörern die Inhalte eher zu referieren als auszudrücken." „Dabei muß künstliche Kälte, falsche Objektivität, Ausdruckslosigkeit vermieden werden, denn auf den Sänger kommt es schließlich an."

## 5.

*Faustus' Verzweiflung* ist wahrscheinlich auf den Herbst 1953 zu datieren. Grabs sieht es zurecht mit den folgenden fünf Liedern in „inhaltlichem, stilistischem" Zusammenhang. (Auch, bis auf das fünfte, in quellenmäßigem). Titel wie Ton von *Faustus' Verzweiflung* erscheinen als geradezu programmatisch für die „negative" Linie in dieser Gattung. Der autobiographische Bezug ist jedenfalls manifest – umsomehr, als Eisler das Lied für die Nr. 3 seines letzten Werks, der bedeutenden *Ernsten Gesänge* von 1962, als *Verzweiflung* nochmals aufnahm, an einer Stelle im Zyklus, nach der die Wendung zur Hoffnung zu dominieren beginnt.

Daß Eisler Leopardi zitiert, ausgerechnet nach Nietzsche, ist immerhin auffällig und zu vermerken – Nietzsche galt, nicht ohne Grund, als Philosoph des imperialistisch gewordenen Bürgertums und als einer der ideologischen Wegbereiter des Nazismus. (Natürlich ist er heute, wie Heidegger und seine vor allem französischen Jünger, schwer in Mode.)

Eisler setzt, unüberhörbar und vor allem unübersehbar, eine autobiographische und zugleich kompositorische Chiffre. Gleich zu Beginn von *Faustus' Verzweiflung* ersten Melodienoten das h-e. Dieses Hanns-Eisler-Denotat wird gespiegelt und verstärkt im Klavierakkord C-Dur mit großer Sept (C7# = c-e-g-h). Dieser Akkord gehört eigentlich vor allem in den Bereich der angloamerikanischen leichten Musik (etwa des Typs Gershwin). Sein Rahmenintervall, die große Sept, ist aber zugleich eine Erinnerung an einen zentralen Akkordtyp der Atonalität, der die traditionelle Dur-Moll-Tonalität besonders wirksam aufsprengt, nämlich die Akkordschichtung Quarte + Tritonus (oder umgekehrt), also, von unten nach oben, der Akkord c-f-h oder c-fis-h. Diese doppeldeutige Akkordchiffre verweist also auf die für Eisler maßgebliche Einheit von „Kunsthöhe" und „Popularität" und die charakteristische Mischung von Elementen der Tonalität wie der Atonalität im Tonhöhenmaterial samt Verfahrensweisen der Zwölfton- bzw. Reihentechnik. Er wird dann seinerseits eine Ich-Chiffrierung auch in späteren Liedern.

Rückblickend erhält damit sogar ein Eisler-Klassiker, nämlich das bereits erwähnte *Einheitsfrontlied*, eine zusätzliche Dimensionierung, weil auch hier in der üblichen Aufzeichnung in e-moll das zentrale Anfangsintervall h-e' („Und weil...") ist, zugleich die Anfangs- und Aufruf-Intonation der aufsteigenden Quarte wie in *Marseillaise* oder *Internationale* und andere mehr – es werden also Individuum und Kollektiv, Einzelner und Allgemeines miteinander verbunden. Das ist hier freilich nurmehr verkapselt im Tonhöhen-Material selbst.

Der beliebte Einwand in solchen Fällen, daß es sich hier um eine Tonhöhenautomatik oder gar Zufall (das Erklärungsprinzip kunstwissenschaftlicher Denkfaulheit) handle, läßt sich vom Tisch wischen, da die Tonhöhen- und Tonartenwahl eben eine subjektive Entscheidung Eislers und damit gerade kein Automatismus war. Umgekehrt sogar: sein bekannter Hang zum Phrygischen, das traditionell eben weniger in relativen Leiterbezügen als in absoluten Tonhöhen gedacht und daher auf e bezogen wird, erhält hier eine zusätzliche Motivierung.

Auch sonst arbeitet Eisler häufig (und wohl häufiger noch ununtersucht und unentdeckt) mit entsprechenden Chiffren. Allein schon die mehrmalige, offene Verwendung des BACH-Motivs in einigen Werken ist ein Hinweis: so etwa 1951 zu Johannes R. Bechers 60. Geburtstag *Rezitativ und Fuge über B-A-C-H* für Gesang und Klavier. Als Rezitativ in der Funktion eines Praeludiums stellte er Bechers Zeilen voran: „In schlichten Worten sprach er die Gedichte./ Das Allerschwerste aber war das Schlichte,/ Und dieses Schlichte war die Meisterschaft." Die Fuge hatte er bereits 1946 für einen US-amerikanischen Schüler komponiert; er verbindet hier die BACH-Chiffre mit der *Internationale*, komponiert also einmal mehr eine spezifische Erbe-Konzeption. Sogar bitter und ironisch gefärbt erscheint die Chiffre in der Hollywood-Elegie Nr.1 *Unter den grünen Pfefferbäumen* – auf das Stichwort „Bach hat ein Streichquartett ..." im Klavierbaß vernehmlich das B-A-C-H. Überhaupt scheint es, als sei dieses Lied und sogar vielleicht der ganze Zyklus insgeheim über diese Chiffre gearbeitet, so, als wollte sich Eisler inmitten der Kommerzkultur der großen Kunsttradition vergewissern. Diese Tradition schließt für Eisler Innovation, Fortschritt, das Neue ein. So verwendete er, wie Thomas Phleps nachgewiesen hat, in den bekannten *14 Arten den Regen zu beschreiben*, ursprünglich im Sommer 1941 als Musik zum Film *Regen* von Joris Ivens entstanden, das Namens-Akronym A-eS des Namens Arnold Schönberg ebenso wie das seines eigenen Namens und widmete das Werk im Jahr 1944 Schönberg zum 70. Geburtstag. Daß das Werk dann die Opus-Zahl 70 erhält, ist natürlich ein „Zufall", bei dem Eisler seine invisible hand im Spiel hatte. Zurecht meint auch Albrecht Dümling (1995) apropos des sich an *Faustus' Verzweiflung* anschließenden Heine-Liedes *Verfehlte Liebe*: „Bei seinem Sinn für Tonsymbolik dürfte es kein Zufall sein, daß sich das Lied harmonisch auf E-Dur und H-Dur, die Tonarten seiner Initialen, beschränkt."

## 6.

Im merkwürdig tonalen *Verfehlte Liebe* mit E-Dur-Vorzeichnung erscheint die H-E-Chiffre etwas verdeckter, aber auch sofort im 1. Takt mit „dünkt es mich" (h-E im Klavierbaß, übrigens mit der sprechenden Vortragsbezeichnung „diskret". Auch das nächste Lied, *Und endlich* (Peter Altenberg), hat ebenfalls die E-Dur-Vorzeichnung; mit den Tönen gis-e-h als Rahmen fordert Eisler nun sogar „mit äußerster Diskretion!", ppp. Es wundert wenig, daß das nächste Lied, *Chanson allemande* (Berthold Viertel), auch in E-Dur steht; erster Vokal- und erster Instrumentalton sind h'-e, und phrygische Wendungen (f-e) sind häufig.

Das erste Brecht-Lied, das fünfte in Eislers Krise von 1952/54, ist das düstere *Und ich werde nicht mehr sehen.* Bei Brecht findet sich das Gedicht in einem Zyklus im Zusammenhang mit der Schlacht von Smolensk, Juli bis September 1941, (in der es, wie Brecht in seinem Arbeitsjournal betonte, auch um Lyrik gehe) unter dem Titel „An die deutschen Soldaten im Osten". Der vorliegende Brecht-Text entstand 1942. Es gibt einige leichte Abweichungen Eislers vom Text; er komponierte ihn vielleicht bis wahrscheinlich im Herbst 1953. Sie schließt den in Gehalt wie Verfahren miteinander zusammenhängenden Quasi-Zyklus der fünf Lieder nach der Faustus-Krise ab.

Das Lied greift auf die Vergangenheit, speziell auf Exil-Produktion und -Situation zurück. Mit dem Wechsel des Zeit- wie des Adressatenbezugs verändert sich auch das lyrische Ich des Gedichts zu der merkwürdigen Umkehrung, daß in dieser Vergangenheit Zukunft bereits im Modus und Ton der trauernden Vergeblichkeit beschrieben wird: „Und ich werde nicht mehr sehen das Land, aus dem ich gekommen bin (...). All das werd ich nicht mehr sehen, und keiner, der mit mir ging, wird das alles noch einmal sehen, und ich nicht und du nicht werden die Stimmen der Frauen und Mütter hören, oder den Wind über dem Schornsteine der Heimat, oder den fröhlichen Lärm der Stadt, oder den bitteren."

Den Gesang führt Eisler in hoher Lage, mit „einfachen Deklamationsformeln", die Fritz Hennenberg (1984) an ein Bach-Rezitativ erinnern. Auch dieses Lied beginnt mit dem erwähnten, chiffre-artigen C7#-Akkord. Ansonsten zeigt sich der abschließende, fast summierende Charakter darin, daß Eisler hier (wie Grabs vermerkte) aus vorausgegangenen Liedern mehr oder minder deutlich zitiert: aus *Chanson allemande* übernimmt er ganze Takte, die Begleitakkorde in durchgängigen Viertelschlägen (abgesehen von einem ruhigeren Mittelteil) gleichen der Begleitung in Altenbergs *Und endlich*, und der phrygische Modus auf h ist derselbe wie in *Faustus' Verzweiflung* oder im – anschließenden – *Goethe-Fragment.*

Auch bei diesem gibt es wiederum mehrfache Übernahmen aus vorausgegangenen Liedern.

Eisler verknüpft hier, fast satirisch, Brecht mit Goethe. Das Lied hat nämlich eine spezifische Widmung: „Dem Hund [gestrichen: Rolphi] eines Freundes gewidmet/ den ich immer sehr bewundere/ Goethe" – gemeint ist Brechts Schäferhund, den dieser selbst im Gedicht *Der Hund* angedichtet hatte. Der Ausgangstext stammt aus *Nachklang* (West-östlicher Divan). Die Widmung angesichts des Textes ist freilich ein schnöder Hohn – eine kleine Rache am großen „Klassiker", der gegen Eisler ins Feld geführt worden war?

Brechts bekanntes und mehrfach komponiertes *Von der Freundlichkeit der Welt* ist in Eislers Version datiert auf den 11. Feber 1954. (Ich folge bei den Anmerkungen zu den Liedern der von Grabs erarbeiteten – wahrscheinlichen – Chronologie der Entstehung.) Statt des Klaviers war das Lied ursprünglich für zwei Akkordeons und Flöte vorgesehen. Das Gedicht entstammt der frühen *Hauspostille, zweite Lektion: Exerzitien* von 1921 (ebenfalls wieder aus der Ausgabe Hundert Gedichte, 1918-1950, Berlin 1951 entnommen). Eisler hat es ganz ohne Veränderungen vertont, was bei ihm schon sehr ungewöhnlich ist.

Hier sind die scharf dissonanten beiden Töne e/f in der Mittellage konsequent durchgehalten als nur rhythmisch leicht variiert liegende Stimmen bzw. als eine Art Orgelpunkt. Dieser Mono- bzw. Duotonie setzt Eisler kompensatorisch ein rasch erreichtes bzw. überschrittenes 12-Tonfeld entgegen. Er formt es wie einen Ansatz zu einer Allintervallreihe, als fächerförmig auseinanderstrebende Akkorde – ein Verfahren, das er variiert dann wieder in *Um meine Weisheit unbekümmert* aufgreift. Um auf das Thema der Buchstaben-Namens-Chiffren zurückzukommen, so wäre hier das „phrygische" f zum e, wie vorher und sonst schon, auch ein Verweis auf Faustus. (Hier ist das *A* im übrigen auch signifikant: sowohl in Hanns wie in Faust, aber auch bei Hans Wurst findet es sich.) Es ist vielleicht doch kein Zufall, daß E und F ausgerechnet die Initialen von Ernst Fischer sind, der mit dem penetranten dissonanten Orgelpunkt nicht besonders freundlich behandelt würde.

Das nächste Lied, *Was ich dort gelebt*, basiert wieder auf einem Goethe-Text, als umkreiste Eisler hartnäckig den großen Ideal-Konkurrenten, den von Brecht nicht besonders geschätzten deutschen Klassiker des *Faust*. Eisler datierte das Lied auf „10. April Wien". Er schrieb es wahrscheinlich auch 1954; Eisler kam am 10. in Wien an, und wohnte bis 24.4. im Carlton-Hotel. In dieser Textkomposition reimt sich „erfreuen" auf „Neuen", und beides ist mit dem – hier im Lied neu auftretenden – faustisch-neuen Ton f belegt. Zugleich verweisen vier Synkopen, also Betonungen gegen das gewohnte Taktmetrum, als mikroskopische Spur auf den damals in der DDR verpönten „Jazz". Und nun, die zweite Erstmaligkeit im Tonhöhenvorrat, wird als Schlußtakt ebenfalls ein neuer Ton eingeführt, nämlich, kontrastierend zum c-Moll-Modell, das e für C-Dur. Wenn es sich tatsächlich dabei um Tonbuchstabenchiffren-Komposition handelt, dann verfährt Eisler hier mit großer Raffinesse, sozusagen „äußerster Diskretion" (so eine Vortragsanweisung hier): wieder wird bei, mit und gegen Goethe der Hanns Faust Eisler eingeführt. Das Neue ist musikalisch freilich niederschmetternd banal: das gute alte C-Dur wieder. Hier versagt sich Eisler nicht eine höhnische Geste, die ihrerseits das allzu Einfache dementiert: als kurzer Vorschlag dissonierend, wodurch immerhin 7 Töne, und zwar nicht-diatonische, fast auf einmal erklingen – so fast, als wolle Eisler ironisch die Verpflichtung zum Guten Alten formal erfüllen und zugleich inhaltlich unterlaufen: „und jetzt hier diese Parodierung Goethes!" (So, empört, der damals nach Aussage von Hans Mayer selber unter Beschuß stehende Kulturtheoretiker Wilhelm Girnus in der Faustus-Debatte. Und: „Nun möchte ich Ihnen ins Gedächtnis zurückrufen, daß Hanns Eisler der Schöpfer schöner Musik ist. (...) Er hat auch nicht nur in jüngerer Zeit, sondern in früherer Zeit schöne Musik geschrieben." (So der Komponist, Musikologe und Eisler-Schüler Ernst-Hermann Meyer, seinerseits verdächtiger West-Emigrant, in derselben Debatte.)

Schon vom Titel her sprechend ist das *Und es sind in finstern Zeiten* nach Brecht (ein Gedicht von 1943), das Lied, vermutlich Frühjahr 1954 entstanden, mit dem das Goethe-Brecht-Pendel der Textwahl endet. Von nun an schlägt das Pendel (wieder) eindeutig zugunsten von Brecht aus. Bei der selber ambivalenten Kritik an Oberflächlichkeit, coolness, ursprünglich bezogen auf New York, unterläuft Eisler, was wie eine Fehlleistung anmutet, daß er nämlich „geregelt" einsetzt statt richtig eigentlich „doch das Herz bleibt schnell *gereget*" und so das Rätselhafte des Texts noch verstärkt.

Eislers Formbau ist geradezu überdeutlich: er bringt verkürzt und konzentriert die Standard-Songform mit bridge (abweichender Mittelteil) AABA. Ein munterwiegender 6/8-Takt vermittelt kontrapunktisch zum „Finstern" ausgerechnet den Charakter des

„Allegretto, ma non troppo" – also „heiter", aber immerhin „nicht zu sehr". Die kontinuierliche melodische Bewegung wird nur im B-Teil etwas gebrochen, mit der Duolen-Stauung auf „(unbe-)weget, lang erfrornem" als Wort- bzw. Gehaltsausdeutung.

Hier verwendet Eisler in der Klavierbegleitung, die nicht umsonst an den *Leiermann* von Schuberts *Winterreise* erinnert, wieder eine extreme Reduktion auf nicht mehr als zwei Akkorde mit tonikaler und subdominantischer Funktion und außerdem eine nicht nur in der Kürze begründete reine Diatonik (also hier speziell die weißen Tasten des Klaviers) ohne eine einzig Ausnahme – möglicherweise in dieser Radikalität ein Unikum innerhalb von Eislers Werk. Dabei erscheint, was Wunder, wieder die HE-Chiffre, nun als Kern der melodischen Kontur, vor allem aber in Gestalt des inzwischen einschlägig etablierten und bekannten C7#-Akkords, im Vorschlag noch um das a der sixte ajoutée ergänzt.

## 7.

*Ardens, sed virens* („brennend, aber nicht verzehrt") vom Frühjahr 1954, wieder nach Brecht, ist, sozusagen Beethovensche „neue Kraft schöpfend", auch ein Gegenlied zum vorausgehenden. Es behandelt wieder das Thema „Kälte" bzw. Erkalten – nun aber dialektisch und vom Standpunkt der Glut aus gedacht.

Die Gegenüberstellung erinnert an die Dialektik von Thomas Manns Doktor Faustus, an Leverkühns Eiseskälte und Überhitze, wie sie auch Eisler als falsche Polarität innerhalb der Neuen Musik reflektiert und kritisiert hatte. Brechts Gedicht, entstanden in Stockholm, August 1939, ursprünglich bei Brecht an einen „Freund" gerichtet und so von Eisler übernommen, wurde auf Ruth Berlau gemünzt – für Eisler vielleicht ein zusätzliches biographisches Motiv wegen seiner gescheiterten Ehe. Von den drei Textlesarten – „Hitzige sah ich aufgesperrt" „Hitzige stürzen unbelehrt" oder, so Eisler, „... aufgespeert" ist die letzte zwar meines Erachtens auch nicht besonders gut, aber immer noch die beste. In der Melodie tritt die H-E-Chiffre immerhin in der ersten Vokalphrase, ebenso in der Struktur des Akkordtyps am Schluß, hier transponiert als F7#. Die Melodiebewegung der Singstimme ist gestisch-ikonisch: Abwärts, sozusagen Niederbrennen, dann fast symmetrisch wieder aufwärts bis zum Ausgangspunkt. Fritz Hennenberg verweist auf die kunstvolle Einfachheit der Materialwahl: „elementare Formeln"; „Terzschichtungen, auseinandergefaltet oder kompakt aufgelagert (im Zwischenspiel gleichsam mechanisch auf- und niedersteigend); umso schroffer bricht aus diesen geläufigen Strukturen die Affektdissonanz auf ‚brennend' aus." Hier, wie öfter, gibt es eine liedinterne Vokabelbildung. Die absteigende Terz auf das eine Schlüsselwort „brennend" strahlt auf den Klaviersatz aus und kommentiert von dort aus andere Textformulierungen.

Wie ein Goethe-Brecht-Pendel, so gibt es auch bei der Textwahl ein gewisses Wien-Berlin-Pendel – was seinerseits mit biographischen Konstellationen korrespondiert. Mitte 1955, ergänzt Anfang 1956, komponierte Eisler ein *Wienerlied* mit der Vorschrift „Ruhiges Walzertempo" und einem Text im Volkston, dessen Herkunft nicht eruiert ist. Es gehörte zu Synges *Held der westlichen Welt* (Premiere am Berliner Ensemble 11. Mai 1956) und ist nach M. Grabs mit dem Anfang des Couplets zu Nestroys *Theaterg'schichten* melodisch verwandt. Ich will ja nicht ein Prinzip zu Tode reiten. Aber durch einen selber wienerischen Trick, wie ihn zum Beispiel auch Brahms verwendete (dort nachgewiesen von Thomas Phleps), gelingt es Eisler, seine Chiffre doch wieder ins Spiel zu bringen. Das Baßfundament bilden die Töne H und E, ergänzt um das Faustus-F. Der Trick dabei ist bzw. wäre, daß zwar B-Dur vorgezeichnet ist, Eisler aber die Töne bzw. Tonnamen ohne diese Vorzeichen nimmt (also H statt klingend B, E statt klingend Es). Ansonsten fällt das Lied aus dem Kontext der späten Lieder doch nicht unbeträchtlich heraus. Das Idiom des Wiener Walzers ist fast ungebrochen gewahrt, wenngleich leicht angeschrägt. Neben Heimweh mag ein weiteres, komplex vermitteltes Motiv das Justament-Bekenntnis zu Wien sein, gegen das Unverständnis bis offene Ablehnung für seine Versuche, auch Arnold Schönberg als Teil der Tradition der Avantgarde für eine „Musik, die dem Sozialismus nützt" zu retten, vor allem nach dem Akademie-Vortrag vom Dezember 1954.

*Wie der Wind weht* (Brecht) von 1955 ist Ernst Bloch gewidmet. Wenn Eisler das Lied ausdrücklich datiert „Leipzig 9. Mai 1955", Blochs 70. Geburtstag aber schon am 8. Juli war, sieht das verdächtig nach zahlensemantischen Spielen aus – die konkret allerdings noch ausfindig zu machen wären.

Brecht verwendet hier die Tucholsky-Technik des (oft etwas umständlichen und ausufernden) Vergleichs, möglichst mit Natur oder, wie hier, Naturnahem, nämlich der Sexualität, um dann endlich als Pointe aufs Politische zu kommen. Am bekanntesten ist wohl der von Eisler bereits 1930 komponierte Tucholsky-Song *Feldfrüchte*, ein Schlager auch von und für Ernst Busch: im Garten der Republik blüht, neben manchem andern, „heimlich, still und leis/ das bescheidene Radieschen/ außen rot und innen weiß." Das Verfahren wird von Brecht aber abschließend seinerseits ironisiert „(Wenn so der Dichter Führen und Verführen in einem Atem nennt, als wär es eins".

Metrisch-kontrapunktisch merkwürdig ist die scheinbar simple Anlage des Klavierparts zu Beginn. Hier hinkt nämlich der (oktavierte und dadurch noch betonte, schwere) Baß, „tenuto" (gehalten), der rechten Hand immer um eine Zählzeit nach, sodaß zwar strikt diatonische, durch Groß- und Kleinschreibung aber scharfe Dissonanzen entstehen. Obwohl rein metrisch alles in Ordnung scheint, gerät doch der Tonsatz ins Stolpern. Manifest wird das dann, wenn der federnde 4/4-Takt in der dritten Zeile aufgebrochen wird in einen 5/4-Takt. Hier scheint zunächst das Gleiche vorzuliegen: der Baß hinkt nach. Allerdings springen dann die Tonleiterlinie und die Bewegung mit der „überzähligen" Zählzeit um: nun hinkt die rechte Hand der linken nach. Dieser Widerspruch zwischen ersten und ditten Zeile ist in der zweiten Strophe getilgt. Komplexer noch die Variante in der dritten Strophe. Während die Singstimme treppenförmig abwärtsschreitet, geht der Instrumentalpart, wie gewohnt, diatonisch-versetzt aufwärts. Umgekehrt schreitet die Singstimmenmelodie abwärts; „umgekehrt umgekehrt", um Marx zu zitieren, geht es dann im nächsten Zweitakter zu.

Eislers Musik wirkt geradezu begrifflich, kognitiv: Die Masse hinkt der Avantgarde nach (die dem Instrumentalpart signalgebende Singstimme ist führende Stimme). Aber nicht durchweg. Und es ließe sich auch sagen, daß die Avantgarde voraushinkt. Das Prinzip Hoffnung ist so beschädigt wie das Verhältnis von Führenden und Volk; dieses wie jene müssen Widersprüche aushalten und austragen, statt darüber hinwegzugehen. Immerhin nimmt Eis-

*Brecht und Eisler im Sommer 1937 in Skovsbostrand, Dänemark*

*Brecht und Eisler um 1955*

ler nicht nur sich in den Tonsatz hinein – unter anderem erscheint als Schlußakkord wieder einmal der C7#; er zitiert auch Kampflied-Metrik und -Formbau, allerdings „leicht" „Andante, nicht schleppen": Vorwärtsgehen, Fortschreiten scheint trotz alledem möglich.

**8.**

*Im Blumengarten* (Brecht) – Gedicht und Lied entstanden beide 1955: eine Ausnahme bei Eislers Textwahl. Eisler verwendet für den Klavierpart als Ausgangspunkt den 12/8-Takt des bukolisch-pastoralen Siciliano, bringt aber permanente Bewegung und Unruhe herein durch Taktwechsel und durch eine andere Taktvorzeichnung in der Singstimme. In der Singstimme folgt Eisler in der Regel genau der impliziten Textdeklamation „aber für den Klavierpart hat er (...) ein rhythmisches Motiv erfunden, das weder mit der Deklamation der Worte zu tun hat noch auch aus deren Wortlaut oder Sinn sich zu ergeben scheint." (so Georg Knepler in einer subtilen Analyse des Lieds) „Aus der Deklamation der Worte kann das Motiv schon gar nicht kommen: Es fügt sich ihr nur an ganz wenigen Stellen. Am ehesten, so scheint es mir, kann man der Bedeutung dieser klopfenden Begleitfigur beikommen, wenn man sich an die von Brecht (wahrscheinlich, in bezug auf Musik, gemeinsam mit Eisler) aufgestellte Theorie der ‚Trennung der Elemente' hält, die Eisler in seinem Buch über Filmmusik weiter ausgearbeitet hat. Ein Element der Unruhe wird gegen den freundlich besinnlichen Gestus der dominierenden Elemente des Liedes gesetzt – und die dominierenden Elemente werden natürlich von den Worten, der Melodie der Singstimme und der rechten Hand des Klavierspielers beigestellt; dieses beunruhigende Moment, dieser ‚dramaturgische Kontrapunkt' macht, während der ganzen Dauer des Liedes, sinnfällig, was das Gedicht nur in wenigen Worten – denen von den ‚schlechten Wettern' und denen in Parenthese ‚nicht allzu häufig' – andeutet: Die Beschaulichkeit des Gedichtes ist der Unruhe der Zeiten abgerungen. (...) Der ruhelose rhythmische Hintergrund läßt den umhegten, aber gefährdeten Augenblick der Besinnlichkeit plastisch werden."

Natur, Idyllik bilden auch den Rahmen von *L'automne prussien (Die Buckow-Kantate)* (Bertolt Brecht), ebenfalls 1955. Quartakkorde, gebildet nach dem gleich im ersten Takt im Klavierbaß etablierten Muster H1-E-A sowie eine ostinate Triolenbewegung in Quarten verweisen auf Natur (Mond, Wolken, Wasser), auf den Wunsch nach Einssein von Ich und Natur gegenüber „diesen gewaltigen Zeiten": „kein Lärm, da ist Ruhe". Aufs Stichwort „Wildenten schreien" bringt Eisler allerdings zuvor clusterartige hämmernde Repetitionen als Mimesis des Geräuschs und damit das bei ihm eher seltene Ikonische bzw. einen Madrigalismus, also Bildhaft-Tonmalerisches.

Als seien Tiere vorbereitet, erscheinen sie auch im nächsten Klavierlied. Die nicht unproblematische Berufung auf Natur dürfte eben auch als Rückzug zu verstehen sein.

*Die haltbare Graugans*, ebenfalls von 1955, greift auf ein Brecht-Gedicht von 1941 zurück.

Gemeinsam ist ihnen auch inhaltlich, daß es ums Überleben geht. In der Tierwelt geht es auf märchenhafte Weise realistisch zu. Die Graugans, das wilde, natürlich und frei lebende Tier im Unterschied zur zahmen und dummen Hausgans, ist nicht totzukriegen. Selbst wenn sie der Gewalt der Herren einmal zum Opfer fällt – das tut sie immerhin im Gedicht: da ist auch das Märchen ganz realitätsgerecht – am Schluß wird sie frei. Vom Volk meint Brecht, es sei weder, ‚tümlich" noch sterblich.

Das Lied von der Graugans hat eine besonders historische Note über die allgemein vielleicht doch trotz allem haltbare Hoffnung auf die unzerstörbare Kraft des Volks hinaus. Eisler schrieb es in einer Zeit, in der sich nach dem Tod Stalins, der zwar auch zumal in der Phase des Zweiten Weltkriegs für, vorwiegend aber über das Volk geherrscht hat, ein neuer Aufschwung der Demokratie erwarten ließ. Das Gedicht ist die Bearbeitung des alten US-amerikanischen worksongs *The Grey Goose* (Die Graugans), eines worksongs, also Arbeiterlieds der schwarzen Sklaven, das besonders in den Dreißigern in den Gefängnisfarmen des Südens weit verbreitet war: Überleben unter widrigsten, im Wortsinn mörderischen Bedingungen. Brecht hat es unter Umständen schon bei seinem ersten USA-Aufenthalt kennengelernt Das Gedicht entstand um 1941 wahrscheinlich noch in der Zeit von Brechts finnischem Exil.

Die Unterklassensprache bewahrt Brecht, übersetzt durch eine leichte süddeutsch-bayerische Dialektfärbung; ebenso, wenngleich abgeschwächt, den ursprünglichen Ruf-Antwort- bzw. Vorsänger/Chor-Bau („The preacher went a-huntin',/ Lawd, Lawd, Lawd.") im refrainartig wiederkehrenden „Ja, ja". Beibehalten auch der Grundgedanke; den Pfaffen verallgemeinert er zum „Herrn" überhaupt, und an die Stelle des unbestimmteren „flyin' cross the ocean" tritt, politisch sprechend genug, das „Ostwärts ist sie losgeflogen".

Die metrisch recht unregelmäßige, prosanahe Sprache des Texts, der auch in Nachahmung des Volkstons auf strenge Reimbindung verzichtet, setzt Eisler in einen sprachnahen Vortrag um: „musikalische Prosa".

Auch hier ein variiertes Strophenlied, auch hier – mit einer einzigen Ausnahme – durchgehende Syllabik, also jede Silbe ein Ton. Nötigenfalls – da macht sich das Eigengewicht der Musik geltend – ergänzt oder verändert Eisler auch den Text, um ihn der Motivik besser einzupassen: an Respekt vor Buchstabentreue und geistigem Privateigentum fehlt es Eisler gerade auch gegenüber dem Freund und Klassiker Brecht. In Material, Strophenbau und Motivik hebt Eisler Grundlegendes vom ursprünglichen Modell auf (wobei ungewiß ist, ob er den Worksong selbst kannte). Das erste Grundmotiv, ein einfaches Dreitonmotiv, erklingt auf „Der Herr ist aufs Feld gangen", das zweite, weiter ausholende auf „Herunterkommen ist die Graugans"; das dritte, sehr kurz, aber durch das harmonische Dominant-Tonika-Verhältnis von Gewicht, auf „ja, ja!" (mit spöttisch nachklappendem „jajajaja„ im Baß des Klaviers). In die abfallende, kurzgliedrige Melodik selbst geht einiges vom Tonfall des Blues ein, den Eisler schon in den zwanziger Jahren verwendet hatte. Tonal ist das Ganze mehrdeutig: der hervorstechende Baustein der Klavierbegleitung, das tremolierte h-g, läßt die Entscheidung zwischen e-moll und G-Dur offen.

Das Einfache ist, näher besehen, doch ziemlich vertrackt. Im Verlauf des Lieds verändert Eisler die motivischen Zellen zum Teil sehr stark, zumal in der dritten Strophe und dann wieder in der sechsten, der Ableitungszusammenhang bleibt aber gewahrt. (Strophe I/II+III bilden den ersten, IV/V+VI den zweiten Teil des Lieds). Die Schlußstrophe ist verbreitert; harmonisch und satztechnisch reicher, metrisch gleichmäßiger, melodisch fließender und liedhafter: eine Ausweitung, die den Zug ins Offene und Freie sinnfällig bezeichnet und Hoffnung nachdrücklich bekräftigt.

Sogar auf Vorklassik greift Eisler in *Die Götter* (auf ein Fragment des Vorsokratikers Xenophanes) 1955 zurück. Xenophanes reflektiert den Anthropomorphismus der Gottesvorstellungen. Der Stellenwert dieses etwas exterritorial wirkenden Liedes wäre erst noch zu bestimmen. Über die Ton-Buchstaben-Chiffren ist es jedenfalls dem Kontext der späten Lieder integriert: Anfangston wie Schlußton ist das h', zugleich liegende Stimme als Teil der beiden Stützakkorde f'-a'-h' und e-g-h (also e-moll), also wieder wie bei einer extremen Reduktion.

## 9.

Das nächste ereignisgeschichtliche Stichdatum für Eisler war der 20. Parteitag der KPdSU am 14.-25. Februar 1956. Der Bezug darauf prägt die *Ernsten Gesänge*, ein Hauptwerk des späten Eisler. Ein Widerhall findet sich, bereits vom Titel her, wieder mit der Naturmetaphorik in *Printemps allemand* (Karl Kraus) von 1956. Das Lied hat im Autograph die Titelseite *Printemps allemagne [!] (Karl Kraus /* ausgestrichen *Lieber, verehrter Freund, Du hast/ immer verlangt, daß ich auch etwas/ von Karl Kraus komponiere, der ein / großer Verehrer von Dir war./ Also: Printemps allemande/ oder anläßlich/ des XX. / Parteitags. / (Karl Kraus) / Besonders herzlich Dein alter H.E.* (Dieses H.E. ist mit dem Notensignum chiffriert.) Der Adressat der Widmung ist nicht ermittelt. Das Lied basiert auf einer 12-Ton-Reihe, die aber wohl nur eines der Regulative für das Tonhöhenmaterial bildet. Eisler verwendet hier jedenfalls prononciert eine moderne, damals in der DDR weitgehend immer noch verpönte Technik: auch insofern ein Signal für Hoffnungen auf Veränderung.

Eisler pendelt auch, wie erwähnt, zwischen Wien und Berlin durch die Textwahl. Einen deutlichen Bezug auf den XX. Parteitag hat *Horatios Monolog* (aus Shakespeares *Hamlet*), wahrscheinlich vom Frühjahr 1956. Der Text ist wohl übernommen nach Kraus' *Weltgericht*.

Den Tonsatz selber hat Eisler mehrfach verwendet, in der Bühnenmusik zu J.R. Bechers *Winterschlacht* wie als Nummer Eins in der Filmmusik zu Alain Resnais' *Nacht und Nebel*.

Eisler rückt wohl damit, darin Schostakowitschs wahrscheinlichem Verfahren zum Beispiel in der Leningrad-Symphonie vergleichbar, stalinistische Verbrechen mit faschistischen in eine Linie (ohne sie damit notwendigerweise gleichzusetzen). Die HE-Chiffre erscheint mehrfach und in Varianten; explizit auf das Stichwort, „durch Gewalt" und mit „sf", plötzlichem Lautwerden, noch eigens akzentuiert – wenn man will, also sogar ein Eingeständnis einer eignen Mitschuld.

In diesem Kontext erhält sogar ein scheinbar ganz privates Lied eine politische Dimensionierung, nämlich *Genesung* (Johannes R. Becher) von Ende 1957. „Becher war in diesem Jahr mehrfach schwer krank" (Grabs). Das Lied, schon sehr tonal, damit dem Kraus-Lied diametral entgegengesetzt, wie um Pole des Materials anzudeuten, steht wieder in E-Dur, enthält also sozusagen automatisch die Eisler-Chiffre.

Trotz der Hoffnung finden sich in den letzten Konzertliedern Eislers auch Rückgriffe. *Um meine Weisheit unbekümmert* setzt die sechs *Hölderlin-Fragmente* von 1943 des Exils fort.

Das kurze (nur 2+4 Verse in elf Takten) Konzertlied, entworfen am 15. September 1959, ist „meiner Frau Steffi" gewidmet. (1958 hatten die beiden geheiratet.) Es geht um das Verhältnis von Ich und Weltlauf, von eigenem Werk und Entwicklung der (gesellschaftlichen) Wirklichkeit. Natur, dieser historisch wie systematisch vorgängig, auch Sein unabhängig vom Bewußtsein, erscheint dabei zunächst in ihrer Selbstbewegung fast wie das Wandern der Steine am Grunde der Moldau, als, so Eisler kritisch in seinem Schwejk-Kommentar, „der dünne Trost der Unterdrückten, die vom ‚Wechsel der Zeiten' träumen". Gemeint aber sind nicht Flucht, Rückkehr zur Natur, Versöhnung an einem Ort außerhalb der Gesellschaft, sondern ein Vergleich. Auch als solcher, gefaßt als der von Volk und Wasser, ist er beim Kommunisten und Komponisten Eisler noch problematisch genug, Zeichen eines Widerspruchs zwischen seiner und der Weisheit des Kollektivs, an dem Eisler nicht nur durch Faustusdebatte oder Enthüllungen des 20. Parteitags litt.

Parabolik, Privatheit, Erotik mit Naturmetaphorik verbindet harmloser *Der Pflaumenbaum* (aus Brechts Svendborger Gedichte, 1934). Auch hier blickt Eisler zurück – es gab eine erste, experimentierende Version von 1937; die zweite von 1960 ist „für Michèle und Matthias" – Michèle Pozner, Tochter von Stephanie war von 1961-65 mit dem Theaterregisseur M. Langhoff (Sohn von Wolfgang L.) verheiratet und verwendet im wesentlichen geläufiges Material und Verfahrensweisen.

## 10.

Das letzte Brecht-Lied – von 1961 – ist zugleich Eislers letztes „Konzertlied" bzw. Kunstlied: *Motto: Auf einen chinesischen Theewurzellöwen*. Brecht selber hatte das Gedicht 1951 schon als eine Art Motto für die erwähnte Sammlung der 100 Gedichte verwendet. Eisler seinerseits verwendete das Lied als Motto für den sechsten Band seiner Gesammelten (Vokal-)Werke, der Reihe *Lieder und Kantaten* von 1962. Parabolik, das chinesische Modell, das scheinbar Kunstlos-Einfache kommen hier herein: ein würdiger Abschluß einer wichtigen Werkgruppe Eislers. Dieser setzt, wie Georg Knepler in einer längeren Analyse ausgeführt hat, „deine Klaue" und „deine Grazie", textentsprechend, im Wechselspiel von Singstimme und Instrumentalpart musikalisch synonym: Freundlichkeit – so der Gestus der Singstimmenmelodie – gleichzeitig mit Schärfe, Anmut und Aggressivität. „Die Schlechten fürchten deine Klaue, / die Guten freun sich deiner Grazie./ Derlei hörte ich gern von meinem Vers." Noch im lyrisch zurückgenommenen Kunstlied vermittelt Eisler also programmatisch und in Gehalt wie Material der Musiksprache zugleich paradigmatisch Freundlichkeit und Kampfbereitschaft, Ästhetik und Politik.

Wichtiger noch als eine (als solche durchaus schätzbare) eher historistische oder nostalgische idiomatische Beerbung Eislers oder selbst eine auf die Musiksprache bezogene methodische im Namen einer tendenziellen Einheit oder doch Verbindung von Kunsthöhe und Popularität, von gedanklicher wie materialer Logik und Präzision erscheint die Ausdehnung dieser methodischen Errungenschaften auch auf kultur- und musikpolitische Verfahrensweisen, Formen, Veranstaltungen: dergestalt, daß ein breiteres Publikum als im üblichen Segment der „seriösen" oder gar seriösen neuen Musik angesprochen wird, ohne dabei der Dummheit in der Musik und um die Musik herum Konzessionen zu machen. ■

Dr. Hanns-Werner HEISTER ist Musikwissenschaftler. Er arbeitet als Professor für Musikgeschichte an der Musikhochschule Dresden.

# Hanns Eisler und die Gegenstimmen

## Ein Wiener Chor singt Hanns Eislers politische Lieder und Kantaten

*Peter STOECKL*

*Kurze Anfrage? – „Dieses Lied singt man eigentlich am besten so: Zigarette im Mundwinkel, Hände in den Hosentaschen, lässige, etwas gebeugte Haltung, leicht grölend, damit es nicht zu schön klingt und damit niemand erschüttert wird."*

Hanns Eislers Anweisungen zum Chorsatz des Liedes Opus 14, Nummer 2 lassen keinen Zweifel aufkommen. Eisler mag, wie er in seinen Schriften über Musik und Politik[1] festhält, keinen Chor, der sich als „Kollektivcaruso" mit Schöngesang jubilierend vors Publikum stellt. Dem Komponisten geht es in seinen Werken ausdrücklich darum, die feierlich bürgerliche Aura eines Konzerts gründlich auf den Kopf zu stellen. Schließlich dient das „Lied der Arbeitslosen", wie die „Kurze Anfrage" im Untertitel heißt, nicht der selbstzufriedenen Erbauung eines wohlgenährten und gut gekleideten Publikums zu Feierabend. Der Text des Lieds ist die bittere Anklage gegen eine Politik, die angesichts der Wirtschaftskrise der Dreißigerjahre den von Massenarbeitslosigkeit Betroffenen nur zynische Ratschläge anzubieten hat: „Wenn du keine Arbeit hast, darfst du stempeln gehn. Wenn du keine Wohnung hast, geh spazieren."

Das Lied hat Ende der Neunzigerjahre dieses Jahrhunderts neue Aktualität gewonnen, finden die Sängerinnen und Sänger der „Gegenstimmen", und so haben sie Eislers „Lied der Arbeitslosen" bereits vor über einem Jahr in ihr Repertoire aufgenommen. Ein halbes Jahr später folgt der Entschluß, ein komplett auf Hanns Eislers Werken aufgebautes Programm neu einzustudieren. In Österreichs Tageszeitungen und Fernsehnachrichten halten Regierungspolitiker der alarmierend wachsenden Zahl Arbeitsloser gerade unter Jugendlichen, Frauen und älteren Arbeitnehmern gerne beschwichtigend entgegen, daß die hiesigen Werte angesichts der weit höheren statistischen Durchschnittswerte der Europäischen Gemeinschaft ohnehin vergleichsweise „gut" seien. Da meinen die „Gegenstimmen", die Zeit sei reif geworden für herbe Kommentare.

Die „Gegenstimmen", das sind derzeit etwa dreißig Damen und zwanzig Herren im Alter von etwa zwanzig bis fünfzig Jahren, die sich jeden Donnerstagabend im gemieteten Saal einer Pfarre in Wien-Meidling einfinden, um für zweieinhalb Stunden im Halbkreis Platz zu nehmen und Lieder einzustudieren. Studentinnen und Studenten, Zivildiener, Aktivistinnen von Umweltschutzorganisationen, Sozialarbeiterinnen, Ärztinnen und Ärzte, Architekten, Soziologen, Graphiker, ein Texter, ein Psychologe, ein Tapezierer, ein Gastwirt, etliche Lehrerinnen und Lehrer mit oder ohne Anstellung bilden eine bunte, zu Anarchie neigende Schar, die sich einen Abend lang den festen Strukturen einer Sitzordnung beugt: Sopran, Alt, Tenor, Baß, von links nach rechts. Nur wenige in der Runde verfügen über musikalische Vorbildung und können Noten lesen. Mit einem Wort, die Gegenstimmen sind ein Laienchor.

Ein Laienchor wie viele andere? Wie wohl alle Chöre leisten sich auch die Gegenstimmen einen Chorleiter. Er dirigiert, das heißt, er sorgt dafür, daß Tonlagen und Rhythmus stimmen, er gibt Anweisung, daß alle zur rechten Zeit einsetzen und aufhören, er ringt darum, daß die gesungenen Texte so deutlich über die Lippen kommen, daß ein Publikum sie auch verstehen kann. Keine leichte Aufgabe angesichts einer selbstbewußten und stets zu Rebellion aufgelegten Gemeinschaft weitgehend naturbelassener Sängerinnen und Sänger.

Der Autorität des Chorleiters sind bei den Gegenstimmen ohnehin enge Grenzen gesteckt. Welche Themen behandelt, welche Lieder einstudiert und zur Aufführung gebracht werden, liegt nicht in seiner Entscheidungsgewalt. Über das Thema des Jahres entscheidet die gesamte Chorgemeinschaft, basisdemokratisch und nach langen und nicht selten heftigen Programm- und Grundsatzdiskussionen. Die Feinarbeit der laufenden Programmgestaltung wird von einer Auswahl besonders engagierter Chormitglieder, dem sogenannten „Programmausschuß„, gemeinsam mit dem Chorleiter geleistet.

Trotz der bei Freizeitchören üblichen Fluktuation der Teilnehmer sind die Gegenstimmen bereits über Jahre hinweg eine stabile Gemeinschaft geblieben. Vermutlich deshalb, weil die Beteiligten mehr verbindet als das an sich schon stark gemeinschaftsfördernde Ritual des gemeinsamen Singens. Sie verstehen sich ausdrücklich als politischer Chor. Hervorgegangen aus dem „Lerchenfelder Politchor" und den „Rotkehlchen", hat sich die Gemeinschaft 1989 nach dem Zusammenschluß der beiden Gruppierungen auf den Namen „Gegenstimmen" geeinigt. Der gewählte Name unterstreicht das politische Anliegen des Chors, den jeweils Mächtigen kritisch entgegenzutreten, sich für die Rechte von Unterprivilegierten einzusetzen, sich zu aktuellen politischen Themen zu äußern und im übrigen aus Prinzip gegen den Strom massenmedial gelenkter Mehrheitsmeinung zu denken und anzusingen.

Wichtig ist allen Beteiligten, ihr politisches Engagement innerhalb des Chores unabhängig von bestehenden politischen Parteien und Institutionen zu entfalten. Das heißt unter anderem, die Gegenstimmen finanzieren sich selbst. Die laufenden Kosten des Probenbetriebs wie Saalmiete, Notenmaterial, Honorar für den Chorleiter werden zu einem vorerst noch kleinen Teil aus den Einnahmen von Konzerten bestritten. Die finanzielle Grundlage des Chores bilden jedoch nach wie vor die monatlichen Mitgliedsbeiträge der beteiligten Sängerinnen und Sänger.

Ein Blick in die internen Strukturen der Gegenstimmen zeigt ein gut eingespieltes System freiwilliger Arbeitsteilung ohne feste Vereinsstatuten. Da gibt es Verantwortliche für Finanzen, für die Tontechnik und Aufnahmeleitung, für die Grafik und das Layout der Plakate und Programmhefte. Eine Sängerin führt penibel das Archiv, andere sorgen für die Bereitstellung der aktuellen Notenblätter, es gibt eine Arbeitsgruppe für Medienkontakte, eine

*Der Gegenstimmen-Chor, 1997, Foto: Livia Rohrmoser*

andere für Programmgestaltung und konzeptuelle Vorarbeiten. Und, besonders wichtig offenbar für das reibungsfreie Arbeiten, es gibt eine Ombudsfrau, die unterstützt von einer „Wohlfühlgruppe" fürsorglich darauf achtet, daß niemand in der Gruppendynamik zu kurz kommt, wenn das heiße Temperament und die Sprachgewalt einzelner Kämpfer die Oberhand gewinnt, oder wenn das Beharrungsvermögen und die Gruppenroutine Alteingesessener sich gegen neue Ideen zu behaupten anschickt. Sollten Grundsatzdiskussionen hin und wieder festgefahren sein, reichen hilfreiche Hände schon einmal zur Auflockerung Äpfel oder Kekse herum. Oder man massiert einander freundlich und unaufdringlich zur Entspannung und Beruhigung den verhärteten Nacken.

Zu Beginn eines Probenjahres steht der Chor Neuankömmlingen offen. Kräftiger Zustrom hat zuletzt die Anzahl der Sängerinnen und Sänger auf über fünfzig anwachsen lassen, und man sieht sich zur Zeit genötigt, vorübergehend keine weiteren mehr aufzunehmen, um die Überschaubarkeit und die Balance der Stimmlagen nicht zu gefährden. Von mehr oder weniger peinlichen Initiationsriten wie dem Vorsingen vor versammelter Runde bleiben frisch Hinzugekommene bei den Gegenstimmen verschont. Statt dessen ermuntert man die Neuen, sich neben eher sichere Sängerinnen oder Sänger zu setzen und sich eine Zeitlang im Zuhören zu üben.

Das gemeinsame politische Anliegen der Gruppe, sich für soziale Gerechtigkeit, für die Unterstützung von Minderheiten und die Wahrung der Menschenrechte einzusetzen, scheint sich auch im Umgang der Sängerinnen und Sänger untereinander vielleicht ein wenig niederzuschlagen. Interner Hickhack hält sich in Grenzen. Noch nie ist jemand im Chor etwa wegen seines erbärmlich falschen Singens ausgegrenzt oder gar ausgeschlossen worden. Man vertraut statt dessen auf die Fähigkeit aller zu lernen und die Bereitschaft zu Selbstkritik, übt gegenseitige Aufmunterung und wahrt Geduld. Im übrigen leistet man sich seit gut einem Jahr eine professionelle Stimmbildnerin, eine akademisch ausgebildete Mezzosopranistin, die in einem Nebenraum den Sängerinnen und Sängern während der Probenzeiten für jeweils zehn Minuten Einzelunterweisung zur Verfügung steht. Eine hilfreiche Einrichtung, die stark in Anspruch genommen wird und das musikalische und stimmliche Niveau der Gegenstimmen deutlich hörbar angehoben hat.

Tönen sie nicht bald zu schön, die Gegenstimmen? Muß man nicht bangen um den von Eisler eingangs geforderten stilecht grölenden Gesang? Werden die Gegenstimmen nicht dank eines auf Präzision bedachten Dirigenten und einer tüchtigen Stimmbildnerin musikalisch zu sehr geglättet, um noch zu taugen als Interpreten für Hanns Eislers Lieder und Kantaten? Keine Sorge. Zu groß ist zum einen immer noch die Zahl der ungeschliffenen Rohdiamanten in den Reihen das Chors. Zum anderen aber, und das mag als Widerspruch zu dem eingangs Erwähnten aufgefaßt werden, verlangen gerade die auf gewagten atonalen Tonabfolgen und ungewöhnlichen Akkorden aufgebauten Chorsätze des in Zwölftontechnik versierten Schönberg-Schülers präzise und bewußt singende Interpreten. Nur wer singen kann, kann auch gezielt den Anweisungen Eislers Folge leisten, bei Bedarf leicht zu grölen, „damit es nicht zu schön klingt".

Bei manchem Stück für gemischten Chor greift Eisler selbst gerne auf klassisches Belcanto und geradezu schnulzenhaft schönen Männergesang zurück. Hanns Eisler ist keineswegs allein der intellektuelle Komponist trocken aggressiver, unsentimentaler moderner Kampflieder. Er liebt die Würze der Ironie, den Überraschungscoup, die vollendete Irritation. Erst umsäuselt er sein Publikum mit braver Konvention, um es darauf umso unbarmherziger in die kalte Realität zu stoßen.

„Achtung, Achtung", läßt Eisler etwa im „Vorspruch" einen mit Sprachrohr vorne an der Rampe stehenden Sprecher scharf ins Publikum schleudern, „wir singen heute nicht diese üblichen Chorstücke!" Lieblich helles Tenorsolo hebt an: „Hö-ört die Ki-irchenglo-ocken läuten..." Darauf vierstimmig sauber der Chor: „Wie schö-ön ist es im grü-ünen Wald, wo das Echo schallt." Und schon bejubeln Tenor und Baß voll Inbrunst „das schönste Mädchen der Welt, sie hat so blondes Haar!", worauf volle Chorbesetzung in den wohltönenden Klagegesang „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten?" mündet. Da tritt unvermittelt erneut der scharfe Sprecher an die Rampe: „Wir wissen, was es bedeutet!" Und der Chor setzt trocken nach und steigert sich zu voller Lautstärke: „Das heißt sich Abwenden von der Wirklichkeit! Unser Singen muß ein Kämpfen sein! Wir Proleten: Wir haben nichts zu

verlieren als unsere Ketten und haben eine Welt zu gewinnen. Wacht auf, Verdammte...!“

Den Mitte 1997 gefaßten Entschluß der Gegenstimmen, ein vollständig auf Eisler gestütztes Repertoire einzustudieren, hat Chorleiter Erke Duit mit viel Engagement unterstützt. Er ist schließlich selbst, wie er sagt, ein Fan von Hanns Eisler. Jahrgang 1957 und geboren in Bremen, hat Erke seine Ausbildung zum Dirigenten, Chorleiter und Komponisten an der Musikhochschule in Wien und am Biola College in

Los Angeles absolviert. Von 1980 bis 1988 musikalischer Leiter des Volkstheaters, arbeitet er seit 1987 unter anderem für das Theater in der Josefstadt, das Landestheater Aachen, Akzent Wien, Renaissancetheater Berlin, dietheater Konzerthaus, den Steirischen Herbst, und er hat mittlerweile über dreihundert Orchesterkonzerte dirigiert. Die musikalische Leitung der Gegenstimmen hat Duit 1994 übernommen.

Was finden nun die Gegenstimmen an Hanns Eisler? Warum zieht ausgerechnet ein Wiener Freizeitchor den Komponisten der Nationalhymne der untergegangenen DDR aus der Schublade? Weil Hanns Eisler, „gezeugt in Paris, geboren in Prag“[2] im Jahr 1998 seinen hundertsten Geburtstag gefeiert hätte? Darum alleine wohl kaum. Jene gewisse Anarchie, die in Eislers Werken steckt, kommt den Gegenstimmen entgegen. Man schätzt Eislers unkonventionellen Umgang mit Texten. Oft, so findet man, verwendet er Prosatexte, die kein Mensch vertonen würde, und Eisler schreibt die Musik so, daß es sich trotzdem ausgeht. Das, meint der Chorleiter und Komponist Erke Duit, sei gar nicht so leicht. Nicht Texte werden verändert, um die Musik im Vordergrund stehen zu lassen, sondern umgekehrt: Eisler schreibt Musik, um Texte besonders zur Wirkung kommen zu lassen. Er schreibt Musik, um als Musiker Partei zu ergreifen, um sich politisch zu engagieren. Sein Werk reflektiert den frühen Bruch mit seinem Lehrer Arnold Schönberg, von dessen kompromißlosem Kunstanspruch einer Musik um ihrer selbst willen Eisler bereits Mitte der Zwanzigerjahre Abstand genommen hat, um bewußt Gebrauchsmusik für die Arbeiterbewegung zu schreiben. 1924 nennt er Schönberg provokant einen „musikalischen Reaktionär“[3]. Schönberg wiederum zürnt noch über zwei Jahrzehnte später seinem ehemaligen Lieblingsschüler Eisler, es sei „wirklich zu dumm, daß erwachsene Menschen, Musiker, Künstler, die wahrhaftig besseres zu sagen haben sollten, sich mit Weltverbesserungstheorien einlassen. (...) Ich habe ihn ja nie ernst genommen, sondern diese Tiraden immer für Interessantmacherei gehalten. Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich ihn wie einen dummen Jungen übers Knie legen (...) und ihn versprechen lassen, daß er (...) sich auf Notenschreiben beschränkt.“[4]

Eislers Haltung liegt den Gegenstimmen. Sie finden es einfach gut, daß er sich auf die Seite der Schwächeren und zugleich frech gegen Autoritäten stellt. Musik ohne gesellschaftspolitisches Engagement hat bereits zuvor dem Chor allenfalls zum Einsingen vor Proben gedient. Daß die meisten der verfügbaren Komponisten die Kunstfertigkeit der Tonkombinationen als höchstes Ziel feiern und sich damit zufriedengeben, und daß auf der anderen Seite politisch engagierte Lieder oft derb, kunstlos und banal klingen, diese Erfahrung hat das Repertoire der Gegenstimmen in der Vergangenheit stets eingeengt. Nun hat man bei Eisler eine ergiebige Quelle gefunden für Musik, die einerseits kompromißlos politisch engagiert ist, andererseits ebenso kompromißlos ein hohes musikalisches Niveau wahrt, wie ihm selbst der „hohen Kunst“ verpflichtete Musikerkollegen wie Anton Webern (1929), Igor Strawinsky (1947) und der erboste Arnold Schönberg (1947) bescheinigen[5].

Schließlich fühlt sich der Chor von der Tatsache berührt, daß Eisler ein Unbequemer gewesen, daß die latente Feindschaft gegen seinen nie aufgegebenen Kunstanspruch in der DDR in seinen letzten Lebensjahren zur deprimierenden Belastung geworden ist, daß er mit seinem auf Gesellschaftskritik angelegten künstlerischen und politischen Engagement dem Regime des sogenannten real existierenden Sozialismus letztlich nicht ins System gepaßt hat.

Wie kommt ein Laienchor mit Hanns Eislers Chorsätzen zurecht? Eislers Musik ist schließlich nicht leicht zu singen. Sie ist wesentlich schwieriger zu singen als die Musik von Mozart etwa. Daß Interpreten musikalisch und rhetorisch gut ausgebildet sind und auch inhaltlich zu dem stehen, was sie singen, das könne, meinen die Gegenstimmen, in ihrem Falle nur zur einen Hälfte garantiert werden. Zwar müßte nach Eisler der Interpret „erstens eine sehr gute Stimme haben, eine große Musikalität, und das, was ich ‚musikalische Intelligenz‘ nenne“[6]. Aber, zeigt Erke Duit sich kompromißbereit, es ginge bei Eisler im wesentlichen ums bewußte Tun. Wenn im Zweifelsfalle der gut Singende den Inhalt nicht versteht, der schlecht Singende aber voll hinter dem Inhalt steht und ihn ernst meint, dann sei sicher auch Eisler der schlecht Singende zehnmal lieber.

Dazu Eisler im Originalzitat: „Wer versteht, Sentimentalität, Bombast, Pathos, Dummheit aller Art zu vermeiden, den Text gut zu bringen und doch zu singen, der wird ... gut singen.“[7]

Und „jedenfalls wird es ein Mensch singen, der kein Dummkopf ist. Er wird es gut singen, womöglich auch ohne Stimme“.[8]

Bei Arbeiterchören, mit denen Eisler zu Beginn seiner Laufbahn intensiv zusammengearbeitet hat, sind dem Komponisten die Grenzen von Laiensängern zur Genüge deutlich geworden. Aus seinen präzisen Anweisungen zum Vortrag der Lieder („Freundlich singen“, „Kein Brüllen, kein militantes Geschrei!!!“[9]) geht hervor, wie sehr es ihm darum geht, eine gute Interpretation seiner Lieder auch unter bescheidenen musikalischen Voraussetzungen sicherzustellen. Trotzdem, Eisler hat nicht in erster Linie für Arbeiterchöre

geschrieben. Er hat für die Arbeiterklasse geschrieben. Es ist ihm nicht darum gegangen, das Proletariat aufzufordern: singt meine Lieder. Sein Grundsatz hat vielmehr gelautet: meine Musik ist meine Möglichkeit, euch in euren Anliegen zu unterstützen.

Stellt sich die Frage, was für ein Publikum man heute noch ansprechen kann mit einer Textpassage wie: „Wir Proleten, wir haben nichts zu verlieren als unsere Ketten“[10]. Klingt das Vokabular, klingt die in der Folge oft zu litaneienhafter Phrase erstarrte harte Sprache des linken Agitationsstils der Zwischenkriegszeit nicht hoffnungslos antiquiert? Läßt sie nicht den Vortrag zu einer musealen Pflichtübung für ein zeitgeschichtlich interessiertes Bildungsbürgertum verkümmern? Diese Fragen liefern den Gegenstimmen bis heute einigen Stoff für interne Diskussionen. Und sie sind zu diesem Zeitpunkt für den Chor noch nicht eindeutig beantwortet.

Betrachtet man das Gesamtwerk Eislers und das daraus gewonnene Repertoire der Gegenstimmen, scheint die Gefahr musealer Erstarrung jedoch gering. Durch das gesamte Werk Eislers zieht sich ein schillernder musikalischer Erfindungsreichtum, gepaart mit oft bizarren Wortspielen. Texte und Musik sind von jähen Brüchen und einem Hang zu Schwank und Posse getragen, sodaß Langeweile wohl kaum aufkommen kann. Agitation scheint für Eisler ohne tüchtigen Unterhaltungswert nicht denkbar gewesen zu sein. Tödlicher musealer Erstarrung wirkt auch der lebensfroh optimistische Grundtenor der Lieder und Kantaten entgegen. Vorausgesetzt, die Interpreten treffen ihn.

Daß gelegentlich jemand einschläft, ist von Eisler und den Gegenstimmen ohnedies einkalkuliert. „Schlafen Sie ruhig, Herr Meier. Draußen lauern zwar Geier, doch sind sie nur halb so wild. Wenn sie auch krächzen und stinken, bald werden sie von der Linken leise, leise, leise angekillt.“[13] Und so oder so werden Herr und Frau Meier im Publikum irgendwann einmal als „Verdammte dieser Erde“ mit kurzem Fortissimo zum Aufwachen eingeladen.

Was den so unverkennbar eigenständigen Agitationsstil Eislers schließlich geradezu zum Antipoden sozialistischen Biedersinns macht, sind die Vortragsanweisungen. Pathos hat bei Eisler nichts verloren. Er fordert von seinen Sängerinnen und Sängern eine „epische“ Haltung, wie sie Brecht auch von Schauspielern verlangt: Kein Identifizieren mit dem Text, sondern kühle Distanz des Vortrags bis hin zum Konterkarieren des Inhalts, um allen Beteiligten, Sängern wie Zuhörern, die Möglichkeit zur kritischen Bewertung, zum Einspruch, zur Diskussion des

Gehörten offenzulassen. Und gegen seinen Willen überzeugt werden soll überhaupt niemand, daher die bereits erwähnte, bei Eisler oft angetroffene Anweisung, selbst sarkastisch bittere oder tragische Passagen „freundlich“ zu singen. Und bitte „kein militantes Geschrei!!!“[14] Herr Eisler und Herr Meier lieben es leise.

Man kann gespannt sein auf das neue Repertoire der Gegenstimmen, denn es finden sich darin Lieder, die in der Öffentlichkeit kaum bekannt sind. Eisler ist im Westen nach seiner Rückkehr aus dem Exil weitgehend totgeschwiegen worden. Sein Œuvre ist gigantisch. Der Mann hat mehr Lieder geschrieben als Schubert. Die Lieder gehen ins Ohr, sie gehen ins Herz, sie gehen ins Hirn. Sie stimmen optimistisch. Und, „leicht dargereicht, mit Anmut“[13], und mit der in den Anweisungen beharrlich geforderten emotionalen Distanz „widerspruchsvoll“[14] gesungen, vermeidet Eislers Werk das plakative Pathos einer allein im Dienste der Agitation stehenden politischen Kunst. Dann wird hörbar, daß viel Anarchie in den Liedern von Hanns Eisler steckt und viel Ironie. Auch viel Selbstironie.

Wacht auf, egal, ob ihr euch noch Proleten nennt oder nicht. Betroffen seid ihr allemal. ■

Dr. Peter STOECKL ist Kultursoziologe. Bei den Gegenstimmen singt er als Tenor.

## Literatur

Brecht, Bert: Gesammelte Werke, Frankfurt/M 1967.

Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970.

Eisler, Hanns: Musik und Politik, Schriften 1924-1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, 1982.

Eisler, Stephanie und Manfred Grabs (Hg.): Hanns Eisler. Gesammelte Werke, Leipzig 1968ff.

Fuhrmann, Wolfgang: „Ich bin kein Held. Ich bin Komponist.“ Hanns Eisler: Musik und Politik im 20. Jahrhundert. In: Gesellschaft der Musikfreunde, Sept./Okt. 1997.

Hennenberg, Fritz: Hanns Eisler, Rowohlts Monographien, Reinbek 1987.

## Anmerkungen

1 Eisler, Musik und Politik. Schriften. 1924-1948, S. 191.
2 Eisler, Gesammelte Werke, Band 10, Kantate zu Herrn Meiers erstem Geburtstag. a.a.O.
3 Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924-1948. a.a.O., S.15.
4 Schönberg, Arnold: Briefe. Erwin Stein (Hg.), Main 1958, S. 264.
5 Hennenberg, Hanns Eisler, a.a.O., S. 135f.
6 Eisler, zitiert nach Hennenberg, a.a.O., S. 121.
7 Ebd.
8 Ebd.
9 Ebd.
10 Eisler, Opus 13, Vier Stücke für gemischten Chor. Vorspruch.
11 Eisler, Gesammelte Werke, Band 10, Kantate zu Herrn Meiers erstem Geburtstag. a.a.O.
12 Eisler, zitiert nach Hennenberg, a.a.O., S. 120f.
13 Brecht, Gesammelte Werke, Bd.17, a.a.O., S. 1031.
14 Bunge, Hanns Eisler im Gespräch, a.a.O., S. 148.

# Die Vertonung der „Heiligen Johanna“

Victor Fenigstein, am 19. Dezember 1924 in Zürich geboren, erhielt zeitig Violin- und Klavierunterricht. Seine Lehrer waren unter anderem Emil Frey und Edwin Fischer. Nach dem Ersten Preis bei einem Klavierwettbewerb trug man ihm die Position eines Klavierprofessors in Luxemburg an, damals war er 24 Jahre alt. Eine schwere Erkrankung setzte seiner Pianistenlaufbahn ein Ende, doch längst hatte er sich als Komponist einen Namen gemacht. Seit den fünfziger Jahren war er mit wichtigen Werken, die in der internationalen Öffentlichkeit Resonanz gefunden hatten, hervorgetreten. Internationale Ehrung und Reputation fand er als Gesellschafter der Pariser SECAM, als Mitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins sowie als Mitglied der Luxemburger Gesellschaft für neue Musik.

## Musik als Dokument

Sein ganzes Leben lang hatte Victor Fenigstein sich kritisch und wenn notwendig auch provokativ ins Weltgeschehen eingemischt: Musik war und ist für ihn ein Dokument von gesellschaftlicher Relevanz. Sie ist für ihn so wichtig gewesen, daß er sich in nicht geringem Maße Anregungen auch von der Tagespolitik holte. Indem er an das aktuelle Ereignis einen moralischen Maßstab anlegt, wird es über den Tag hinaus gültig.

1986 hatte in der Brecht-Stadt Augsburg Victor Fenigsteins Singespiel „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ Premiere. In dem Stoff spiegelt sich ein Grundproblem dieses Jahrhunderts: Verbesserung, Befriedung der Welt – aber mit welchen Methoden? Fenigstein hielt sich in seiner Opernkomposition eng an Brecht und entwickelte seine Musik nicht nur aus dem Inhalt, sondern auch aus der Form des Wortes und seiner besonderen Funktion in der Kommunikation der Figuren. Es sei seine Hauptaufgabe gewesen, zu versuchen, „die Satz- und Wortgesten des Dramas mit musikalischen Gesten zu erfüllen, die ihnen entsprechen und sie klar artikulieren“. Endziel ist also weniger die Textauslegung als vielmehr die objektivierte Textartikulation mit Hilfe vokaler Mittel gewesen. Fenigsteins ungewöhnliche Oper stieß auf eine große internationale Resonanz. Hans-Klaus Jungheinrich schrieb in der »Frankfurter Rundschau«, der Komponist avisiere „vielleicht so etwas wie ein Substrat der Brechtmusiktradition“.

## Der Wahrheit ins Gesicht sehen

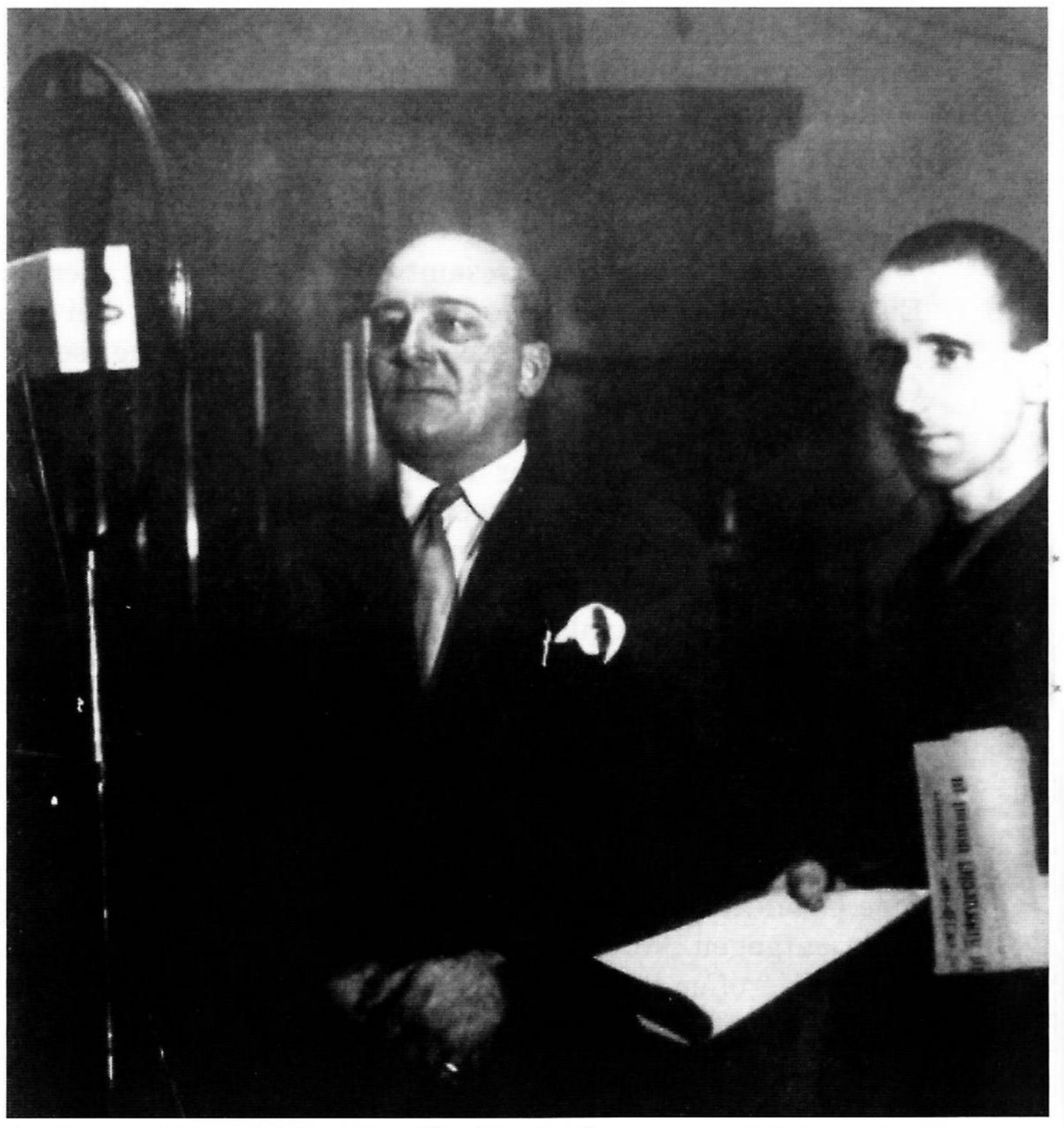
Jedes Werk, das Victor Fenigstein vorlegt, beabsichtigt über den rein musikalischen Anspruch hinaus eine Analyse dieser unserer Gesellschaft. Ohne Schminke sagt er die Wahrheit. Nach guter alter Schillerscher Art ist Kunst für ihn ein Vehikel zur Verbesserung der Sitten. Die Erschütterung, die das Werk hinterläßt, resultiert nicht zuletzt aus der kunstvollen Bescheidenheit der Musik. Sie provoziert eben damit, daß sie sich das Ornament und die Verspieltheit versagt und mit der elementaren Formel gleichsam magisch die Bedeutung des Wortes ins Bewußtsein hebt.

**Beate Hiltner-Hennenberg**

# Die handhabbare Wirklichkeit des dokumentarischen Theaters

Am 20. März 1963 wird in Berlin ein Stück eines unbekannten Autors aufgeführt, das mit einem zeitgeschichtlichen Tabu bricht: die Verstrickung des Vatikans, besonders von Pius XII., in den Holocaust. Basierend auf umfangreichen Recherchen wird gezeigt, daß der Vatikan nicht nur nichts unternahm, um gegen den Holocaust zu protestieren, sondern die Komplizenschaft mit Hitler zur Austreibung des Kommunismus gesucht hatte. Das Konkordat mit Nazi-Deutschland war dem Vatikan wichtiger als zweitausend Jahre Glaubensgeschichte. Erwin Piscator, ein Veteran des politischen und dokumentarischen Zeittheaters aus den zwanziger und dreißiger Jahren, der sowohl das Massenagitationstheater Meyerholds als auch das Filmtheater Eisensteins auf der Bühne erprobt und das epische Theater Brechts mitformuliert hatte, inszenierte Rolf Hochhuths „Stellvertreter“ mit großer Parteilichkeit, also mit Respekt vor dem geschichtlichen Dokument und, ebenso bedeutend, mit der erforderlichen Kühnheit. Das Publikum war geschockt, der auf die Premiere folgende Skandal reichte weit über das Theater hinaus und beherrschte die politische Debatte in der ersten Hälfte der sechziger Jahre.

Ein Jahr später, am 11. Oktober 1964, gelangt zeitgleich in Berlin und München das fünfte Stück des 1959 aus der DDR geflohenen Heinar Kipphardt zur Aufführung, der szenische Bericht „In der Sache J. Robert Oppenheimer“. In dem Stück, das die vierwöchige Verhandlung gegen den Mitschöpfer der Atom-



*Eisler und Brecht bei Rundfunkaufnahmen um 1931*

bombe J. Robert Oppenheimer aus dem Jahre 1954 in acht Szenen verdichtet, wird die Paranoia der US-amerikanischen Sicherheitspolitik während der McCarthy-Zeit vorgeführt. Der „Vater der Atombombe", ein leidenschaftlicher Antifaschist, hatte sich während der Arbeiten an der Wasserstoffbombe von diesem Projekt aus ethischen Gründen zurückgezogen, was ihm von den Behörden als Sabotage an den amerikanischen Interessen und als Parteinahme für die Sowjetunion ausgelegt wurde. Daß Oppenheimer in den dreißiger Jahren regen Umgang mit bekannten Kommunisten gepflogen hatte, wird erschwerend hinzugefügt. Ursprünglich für das Radio geschrieben, dann für das Fernsehen eingerichtet, wird das Dokumentarstück in der Bühnenfassung zum meistgespielten Drama in der Spielzeit 1964/65.

Im selben Jahr, 1964, wird am 29. April Peter Weiss' „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Ma-

rats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade" uraufgeführt; ein virtuoses Weltanschauungsstück, das Elemente der Moritat, der Pantomime und des Lehrstücks verbindet. Die Premiere leitet einen beispiellosen Theatererfolg ein. Ende April 1965 hat das Stück Eingang in die Spielpläne von 30 Theatern in 22 Ländern gefunden. Bereits in seiner nächsten Theaterarbeit, „Die Ermittlung", uraufgeführt am 19. Oktober 1965 in Berlin und fünfzehn weiteren Bühnen in der BRD, West-Berlin und der DDR, wendet sich Weiss gänzlich dem dokumentarischen Theater zu. Das Oratorium in 11 Gesängen verarbeitet die Protokolle des größten deutschen Holocaust-Prozesses, der im Dezember 1963 in Frankfurt eröffnet worden war. Die Oratorienform übernimmt Weiss, der sich schon Jahre zuvor mit dem Projekt eines umfassenden, totalen Welttheaters befaßt hatte – eine Idee, die später in Romanform ausgeführt werden sollte –, aus Dantes „Göttlicher Komödie". Weiss konzentriert die Berichte von 409 Zeugen auf 9 überlebende Opfer; ihnen gegenüber stehen ein rechtsradikaler Verteidiger und 18 Angeklagte. Der Alltag der Todesfabrik wird technisch, als Abfolge von betrieblichen Abläufen vorgeführt. Die szenische Lesung der montierten und verknappten Verhandlungsprotokolle erzielt eine bei weitem stärkere Wirkung, als eine herkömmliche Bühnenlösung es vermocht hätte. Das Stilmittel der Reduktion und des Unterspielens erweist besonders bei diesem Stoff seine Tauglichkeit. Robert Cohen, ein New Yorker Literaturwissenschaftler und Weiss-Biograph merkt allerdings an, daß Weiss, um die antikapitalistische Anklage in den Vordergrund zu rücken, die Tatsache, daß der Holocaust sich gegen Juden richtete, unterspielt. Im Stück kommt das Wort „Jude" ebenso wie das Wort „Deutscher", „Pole" oder „Zigeuner" nicht vor; in der „Ermittlung" sterben Menschen, nicht Juden, sagt der Autor, darauf angesprochen. Und Auschwitz sei nicht nur in Deutschland möglich. Der Einspruch folgte umgehend: „Nun war aber Auschwitz nicht die Hölle, sondern ein deutsches Konzentrationslager" (Martin Walser).

Anders als Hochhuth, der Recherche in Bilder umsetzt, und Kipphardt, der Fiktion mit Fakten verbindet, begnügt Weiss sich damit, in der „Ermittlung" Protokollsätze und Fakten in einer an Dantes Gesängen angelehnten rhythmisierten Sprache vorzustellen. In seinen folgenden Stücken, dem „Gesang vom Lusitanischen Popanz" und dem „Viet Nam – Diskurs" (Originaltel: „Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten") nimmt Weiss die Dantesche Struktur der 11 Gesänge wieder auf. Im „Gesang vom Lusitanischen Popanz" – ein „Stück mit Musik in 2 Akten", das Portugals Kolonialherrschaft in Afrika zum Gegenstand hat, kommen vier weibliche und drei männliche Schauspieler zum Einsatz, was insofern bemerkenswert ist, als vom antikolonialen Kampf nur die Namen von Männern bekannt waren. Aber schon in der „Ermittlung" ist es der Gesang der Lili Tofler, an „deren Schicksal der ganze Schrecken von Auschwitz personifiziert worden war" (Robert Cohen).

Im „Viet Nam Diskurs" bezeichnet Weiss die elf Gesänge als Stadien, er verwendet damit einen Terminus, der ebenso auf den Stadienverlauf einer Krankheit, als auch auf den Stadienbegriff bei Lenin („Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus") verweist. Der „Viet Nam Diskurs" wird am Höhepunkt der Studentenbewegung, im März 1968 in Frankfurt am Main uraufgeführt.

In seinen Notizen zum dokumentarischen Theater, die Weiss im selben Jahr niederschrieb, faßt er die Funktionsprinzipien dieser Theaterform zusammen: Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung, es enthält sich jeder Erfindung, sondern verwendet ausschließlich authentisches Material, welches inhaltlich unverändert, in der Form aber bearbeitet, von der Bühne aus wiedergegeben wird. Im Unterschied zur ungeformten Nachrichtenflut wird eine Auswahl vorgeführt, „die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert." Die kritische Auswahl und das Prinzip, nachdem die Montage der Wirklichkeitsausschnitte montiert werden, „ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik." Daß dabei die persönliche zugunsten einer historischen Wahrheit, jener der Unterdrückten und Ausgebeuteten, untergeordnet werden muß, ist konsequente Schlußfolgerung des Gesagten. Ungeformte Authentizität ist mit dem Ziel des dokumentarischen Theaters, die Wirklichkeit als handhabbar darzustellen, nicht vereinbar. Die ungebrochene Wiedergabe von Realität würde die ästhetische Vermittlung blockieren.

J. Robert Oppenheimer teilte diese Meinung nicht. Der Physiker protestierte gegen Kipphardts Stück – wegen der Fälschung von Fakten.

**Erwin Riess**

# Neologismus contra Marxismus

## Derridas Kritik des Marxschen Gebrauchswert- und Fetischbegriffs

*Stephan GRIGAT*

*Der Gebrauchswert hat in der marxistischen Literatur mit wenigen Ausnahmen nur geringe Beachtung gefunden. Erst in den letzten Jahren ist es im Rahmen der Bemühungen, den kritischen Marxismus der sechziger und siebziger Jahre theoretisch aufzuarbeiten, zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Bedeutung dieser Kategorie gekommen.*

Eine der neuesten Kritiken der Marxschen Werttheorie und des in ihr verwendeten Gebrauchswert- und Fetischbegriffs stammt von Jacques Derrida. Da dieser zu den Stardenkern der gegenwärtigen postmodernen Verwirrung gehört, ist eine nähere Auseinandersetzung mit seiner Kritik angebracht.

Derrida wirft Marx vor, in einer zwar kritischen, aber „prä-dekonstruktiven" Ontologie verhaftet geblieben zu sein, die zwar die Probleme der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft benennen und diese auf ihre materielle Grundlage zurückführen könne, deren Fragestellungen aber nicht radikal genug seien.[1] Einen der Hauptgründe dafür sieht Derrida in der angeblich unkritischen Behandlung des Gebrauchswerts im „Kapital".

Um diese These zu belegen, wendet er sich der Marxschen Werttheorie zu, dem Ort, „wo die Werte des Werts (zwischen Gebrauchswert und Tauschwert), des Geheimnisses, des Mystischen, des Rätsels, des Fetischs und des Ideologischen in Marx' Text (...) ihre Kette bilden."[2]

Zum einen wird damit deutlich, daß Derrida die häufig vertretene Ansicht, es gäbe im Marxschen Werk eine Bruchlinie, nicht teilt. Das heißt, er nimmt keine Einteilung vor, die zwischen dem jungen und dem alten, zwischen dem „humanistischen" und dem „ökonomischen" Marx unterscheidet. Das „Kapital" ist für ihn vielmehr jenes Werk, in dem die bisher von Marx entwickelten Kategorien Eingang finden und im Zusammenhang behandelt werden.

Zum anderen treten hier bereits die ersten Unklarheiten in Derridas Marx-Kritik auf. Die Rede von Werten „zwischen" Gebrauchs- und Tauschwert läßt vermuten, für Derrida würde eine Vielzahl von „Werten des Werts" existieren. Was diese sind und inwiefern sie sich „zwischen" Gebrauchs- und Tauschwert befinden, bleibt dabei unklar. Da Derrida die drei Begriffe Wert, Tauschwert und Gebrauchswert in Zusammenhang bringt, könnte man vermuten, er wolle die Unterscheidung von Wert und Tauschwert, die in der marxistischen Literatur meistens vernachlässigt wurde[3], herausstreichen. Wäre dies der Fall, so wäre es zwar verständlich, den Tauschwert als einen „Wert des Werts" zu bezeichnen. Inwiefern dann aber der Gebrauchswert ein „Wert des Werts" sein soll, bleibt unklar.

Diese Begriffsschwierigkeiten werden noch verstärkt, wenn Derrida später schreibt, daß „die Phantasmagorie vor dem genannten Tauschwert begonnen hat auf der Schwelle des Wert-Werts im allgemeinen."[4] Daß die „Phantasmagorie", also der Fetischcharakter der Ware, vor dem Tauschwert – so man in dieser nach zeitlicher Abfolge klingenden Wortwahl bleiben möchte – existiert, ist richtig. Nur kann das nicht, wie Derrida es versucht, als Kritik an Marx formuliert werden, da auch er davon ausgeht, daß die Waren nicht erst mystisch verklärt werden, wenn es um die Realisierung ihrer Tauschwerte am Markt geht, sondern der Fetischcharakter der Ware strenggenommen aus ihrer allgemeinen Wertgegenständlichkeit, also ihrem Wert, nicht ihrem Tauschwert, entspringt. An dieser Stelle wäre die Unterscheidung von Wert und Tauschwert unerläßlich. Derrida begnügt sich statt dessen mit der postmodernen Spielerei der Suche nach Neologismen und führt den Begriff „Wert-Wert" ein, ohne diesen näher zu bestimmen.

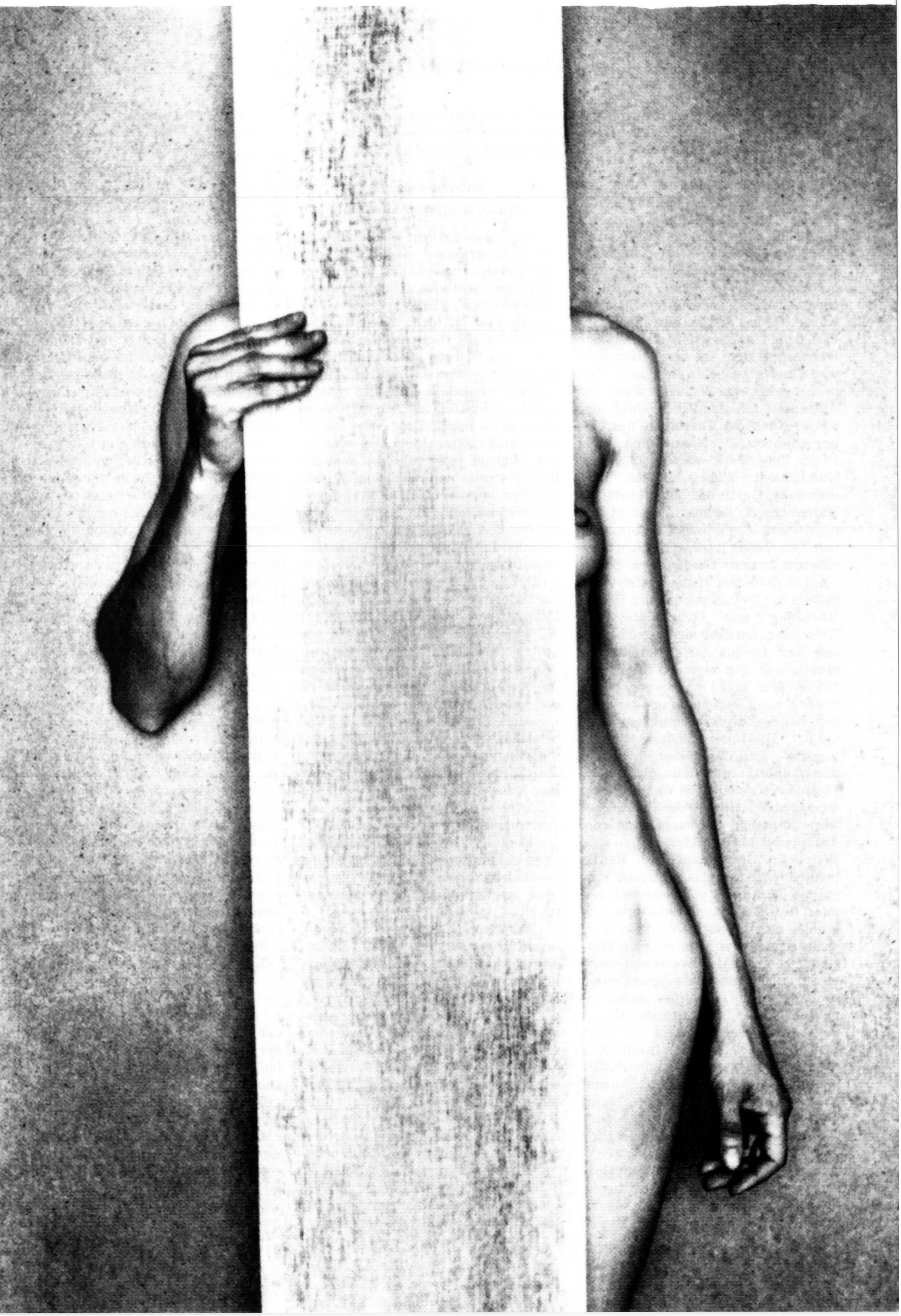
### Der Gebrauchswert und das Gute

Im weiteren verfolgt Derrida Marx' Gedankengang bei der Analyse der einzelnen Wertformen und behauptet, Marx wolle demonstrieren, daß der mystische Charakter der Waren „nichts mit dem Gebrauchswert zu tun hat."[5] Abgesehen davon, daß nicht klar wird, ob der postmoderne Denker meint, Marx wolle das mit der Analyse der einzelnen Wertformen demonstrieren, oder ob Derrida sich hier bereits auf den Abschnitt über den Fetischcharakter im Marxschen „Kapital" bezieht, stimmt es nur fast, daß Marx zu zeigen versucht, der Fetischcharakter der Waren habe mit dem Gebrauchswert „nichts zu tun." Marx schreibt vielmehr, daß der mystische Charakter der Waren nicht aus dem Gebrauchswert entspringt.[6]

Wir befinden uns hier am Kern der Kritik von Derrida. Er unterstellt Marx, den Gebrauchswert als etwas Intaktes, Reines, Einfaches und Humanes, kurz: das Gute in den Waren, beschrieben zu haben. Daher habe er nicht erkennen können, daß den Gebrauchswerten von Dingen ebenso etwas Mystisches anhafte wie den Tauschwerten. Nach Derrida sind die Dinge aber schon Waren, bevor sie es sind.[7] Gebrauchswerte seien schon immer durch die Möglichkeit gekennzeichnet, anderen zu nützen. Sie seien immer schon auf den „Markt der Äquivalenzen" projiziert. Jeder Gebrauchswert sei „im vorhinein versprochen, dem Tausch versprochen."[8]

Das ist richtig und falsch zugleich. Falsch ist es dann, wenn der Gebrauchswert ausschließlich als „Nützlichkeit eines Dings"[9] definiert wird. Die Nützlichkeit eines Dings, seine Eigenschaft, menschliche Bedürfnisse zu befriedigen, ist keineswegs von vornherein auf den Markt projiziert. In einer Subsistenzwirtschaft kann die Nützlichkeit eines Produkts die Bedürfnisse seiner unmittelbaren Produzentinnen und Produzenten befriedigen, ohne daß Markt und Mystik dazwischen stehen. Im Kommunismus kann die Nützlichkeit eines Dings sowohl die Bedürfnisse der unmittelbaren Produzentinnen und Produzenten

*Foto: Violeta Bubelytė; Selbstportrait, 1992*



als auch die anderer Gesellschaftsmitglieder ohne Markt und Mystik befriedigen. Es hängt von der jeweiligen Produktions- und Gesellschaftsform ab, ob der Gebrauchswert im Sinne der Nützlichkeit eines Dings prinzipiell auf den Tausch orientiert ist.

Richtig wäre Derridas Kritik, wenn Marx den Gebrauchswert tatsächlich nur im Sinne der Nützlichkeit von Dingen, die isoliert von aller gesellschaftlichen Gegebenheit existiert, behandeln würde. Genau das ist aber nicht der Fall, denn Marx beschäftigt sich in der Werttheorie nicht mit der Nützlichkeit von Dingen, sondern mit dem Gebrauchswert von Waren in einer auf Austausch basierenden Produktionsweise. Nach der Definition des Gebrauchswerts als Nützlichkeit eines Dings, fügt Marx hinzu, daß „diese Nützlichkeit nicht in der Luft (schwebt). Durch die Eigenschaft des Warenkörpers bedingt, existiert sie nicht ohne denselben." Gebrauchs- und Tauschwert lassen sich nicht voneinander trennen. Sie sind zwei Seiten ein und derselben Medaille: der Ware. Bereits die Notwendigkeit der Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert entsteht nicht unabhängig von der Produktions- und Gesellschaftsform. Erst wenn ein Ding „profitabel sein muß, um hergestellt zu werden, stellt sich die Frage nach seinem Nutzen für den Konsumenten separat."[10] Die Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert entspringt der Ökonomie und bleibt nicht, „wie Ricardo tut, als einfache Voraussetzung tot liegen."[11] Gehören der Gebrauchswert und seine Unterscheidung vom Tauschwert in die Ökonomie, so sind sie auch Gegenstand der Kritik. Schließlich lautet das Marxsche Programm „Kritik der politischen Ökonomie." Daß Derrida ein derartiges Programm nicht verfolgt, wird deutlich, wenn er nach der oben zitierten Feststellung, der Gebrauchswert sei im vorhinein auf den Markt der Äquivalenzen projiziert, meint, das wäre „nicht immer von Übel", sondern lediglich mit dem „Risiko verbunden, in der Ware seine Seele zu verlieren."[12] In eine politikwissenschaftliche oder wirtschaftspolitische Sprache übersetzt, kommt das der Forderung nach weniger Markt und mehr Staat im Rahmen eines kapitalverwertenden warenproduzierenden Systems gleich. Wenn die Ansicht vertreten wird, der Markt der Äquivalenzen sei nicht prinzipiell zu kritisieren, läßt sich dahinter unschwer die Ideologie einer sozialistischen oder sozialen Marktwirtschaft erkennen, die mit einer Kritik der politischen Ökonomie im Marxschen Sinne nichts gemein hat.[13]

## Fetischismus als anthropologische Konstante

Als Gegenstand der Kritik läßt sich der Gebrauchswert ebenso wie der Wert als ökonomische und damit „zugleich geschichtliche und gesellschaftliche Kategorie"[14] erkennen. Der Gebrauchswert ist nicht die natürliche Eigenschaft der Dinge im Gegensatz zu ihrer künstlichen, gesellschaftlichen Eigenschaft, Wert zu besitzen. Es ist vielmehr so, daß die Menschen wissen, daß ihnen ein Ding nützlich ist, und sie geben daher diesem Ding einen „Nützlichkeitscharakter als von ihm besessenen, obgleich es einem Schaf schwerlich als eine seiner ‚nützlichen' Eigenschaften vorkäme, daß es vom Menschen eßbar ist."[15] So erscheint auch auf der Ebene des Gebrauchswerts gesellschaftliche Zuschreibung als natürliche Bestimmung.

Bei seiner Kritik des Marxschen Gebrauchswertbegriffs bezieht sich Derrida auf die Zirkulationsform Ware-Geld-Ware (W-G-W), die er als „totale Zirkulation"[16] bezeichnet. Im „Kapital" ist W-G-W aber keineswegs die Form totaler Zirkulation, sondern die Bewegungsform der einfachen Zirkulation. In dieser erscheint der Gebrauchswert der Waren noch als unmittelbarer Zweck der Transaktion. Man verkauft eine Ware, um sich mit dem Erlös eine andere anzueignen. Die bedürfnisbefriedigende Potenz der anzueignenden Ware ist Ziel und Endpunkt dieser Zirkulationsform. In der Form der einfachen Zirkulation ist den Produzierenden daher der Gebrauchswert „als bewußter Zweck gegenwärtig."[17]

Was Derrida „totale Zirkulation" nennt, wäre die Form G-W-G', die Bewegungsform des Kapitals: mehrwertheckender Wert. Erst im und durch das entwickelte Kapitalverhältnis wird der Gebrauchswert vollständig zu dem rätselhaften Gebilde, als das Derrida ihn schon immer betrachtet. Die Nützlichkeit der zu produzierenden Waren erscheint den Produzentinnen und Produzenten als von einer außerhalb ihrer selbst liegenden Instanz bestimmt. Im entwickelten Kapitalverhältnis produzieren die Menschen die Gebrauchswerte, „aber sie tun es ohne Absicht."[18]

Für Derrida vollzieht sich die Verrätselung des Gebrauchswerts unabhängig vom Kapitalverhältnis. Er zitiert Marx Feststellung, daß der Fetischcharakter der Warenwelt aus „dem eigentümlichen gesellschaftlichen Charakter der Arbeit, welche Waren produziert" entspringt und schließt daraus: „Anders gesagt, sobald es Produktion gibt, gibt es auch Fetischismus."[19] Derrida sagt hier nicht etwas anders, sondern etwas anderes. Marx untersucht nicht Fetischismus im allgemeinen, sondern den Fetischcharakter der Waren. Dieser setzt zumindest voraus, daß die Produktion als Warenproduktion organisiert ist. Derridas Feststellung ist zwar insofern richtig, als auch die Menschen in vorkapitalistischen Zeiten keineswegs ihre Gesellschaft selbstbewußt planende Subjekte waren. Wie heute den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer Arbeit als Natureigenschaften der Waren erscheinen, so standen ihnen auch früher die „Produkte ihres eigenen Handelns (...) als nicht überschreitbare Fetisch-Gewalten gegenüber."[20] Das Besondere an Derridas Aussage ist aber, daß er Fetischismus, die nicht begriffene Verdinglichung sozialer Verhältnisse, zu einer Konstante menschlichen Zusammenlebens erklärt und sich damit nicht nur auf vorkapitalistische Zustände bezieht, sondern ebenso eine Prognose für eine potentielle postkapitalistische Gesellschaft abgibt. Warum in einer postkapitalistischen Gesellschaft, die, so sie emanzipativen Charakter haben soll, nur auf der Grundlage der selbstbewußten Planung der eigenen Verhältnisse durch die Gesellschaftsmitglieder möglich wäre, welche die Einsicht in die ihnen eigene gesellschaftsgestaltende Kraft der Individuen voraussetzt, in einer Gesellschaft also, in der den Subjekten der Produktions- und Reproduktionsprozeß transparent wäre und von ihnen bestimmt würde, und daher das, „was so Leben heißt, samt der fatalen Aura"[21] verschwände, unbegriffene Verdinglichung sozialer Verhältnisse weiterhin existieren sollte, kann Derrida jedoch nicht begründen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich trotz scheinbarer Akribie bei der Marxinterpretation Ungenauigkeiten, Über- und Fehlinterpretationen in Derridas Kritik finden. Seine Neologismen leiden an näheren Begriffsbestimmungen und können daher auch nicht als eine kritische Weiterentwicklung der Marxschen Kategorien verstanden werden. Sie reihen sich vielmehr in den Begriffsapparat postmoderner Theorien ein, der „ebenso aufgeblasen wie ornamental ist und dessen

Verhältnis zum ärmlichen Inhalt sich so ausnimmt, als wolle man eine Konservenbüchse mit der MP öffnen."[22] Derridas Hauptvorwurf, Marx habe einen unkritischen Gebrauchswertbegriff gehabt und daher die angebliche Zwangsläufigkeit von fetischistischem Bewußtsein nicht sehen können, muß in der Form, wie Derrida ihn formuliert, zurückgewiesen werden. Daher „entlarvt"[23] Derrida Marx auch nicht, sondern hinkt ihm hinterher.

## Der Gebrauchswert im Marxismus

Unabhängig von den Mängeln der Kritik Derridas ist es richtig, darauf hinzuweisen, daß Marx im „Kapital" den Gebrauchswert nur unter den Bedingungen der einfachen Zirkulation ausführlicher behandelt hat. Die nähere Bestimmung des Gebrauchswerts ist aber nur in seiner unmittelbaren Beziehung zum Tauschwert möglich und diese erst im Kapitalverhältnis in entwickelter Form gegeben.[24] Marx war sich über die Problematik seiner Gebrauchswertbestimmung durchaus bewußt. In den „Grundrissen" beispielsweise stellt er sich selbst die Frage, inwieweit der Gebrauchswert in den Gegenstandsbereich der Ökonomie fällt. Er betont die Wichtigkeit weiterer Untersuchungen zum Gebrauchswert[25], beantwortet sich seine Frage an einer späteren Stelle in den „Grundrissen" allerdings bereits selbst, indem er zwischen einer „stofflichen Seite" des Gebrauchswerts einerseits, die jenseits der Ökonomie liege, und dem Gebrauchswert als Träger des Tauschwerts andererseits, als welcher er unmittelbarer Bestandteil der Ökonomie und ihrer Kritik sei, unterscheidet.[26]

Die fehlende Eindeutigkeit der Bestimmung des Gebrauchswertbegriffs im „Kapital" dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein, warum sich in der marxistischen Theoriebildung Ansätze entwickeln konnten, auf die Derridas an Marx gerichtete Kritik zum Teil durchaus zutreffen würde. Für Krahl beispielsweise werden die Gebrauchswerte „gewaltsam annektiert." Sie würden im Kapitalverhältnis „ruiniert" und müßten „absterben."[27] Damit steht Krahl in der Tradition seines akademischen Lehrers, für den der Gebrauchswert das „nicht unter die Identität zu Subsumierende"[28] darstellte. Auch bei Pohrt, der ansonsten eine Gebrauchswerttheorie liefert, die durchaus als Weiterentwicklung des Marxschen Ansatzes gelten kann, finden sich Formulierungen, die auf die undifferenzierte Vorstellung eines jenseits des Kapitalverhältnisses existierenden Gebrauchswerts schließen lassen. Andere Autorinnen und Autoren haben im Gebrauchswert gar die Aufbewahrung des subversiven Elements im Kapitalismus entdeckt.[29]

Gegen derartige Vorstellungen muß eingewendet werden, „daß das Verhältnis von Tauschwert und Gebrauchswert kein Subsumtionsverhältnis ist, sondern eines von gegenseitigen Voraussetzungen und Ausschließungen."[30] Streng genommen ist die Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert nur eine theoretische Arbeitsannahme.[31] Ihre Trennung hebt sich auf in der realen Erscheinung der Ware, deren konstitutive Elemente sie darstellen. Als konstitutive Elemente der Ware sind sie beide Elemente des Warenfetischismus. Daher läßt sich dem Wertfetischismus nicht mit einer positiven Bezugnahme auf den vermeintlich „unschuldigen" Gebrauchswert beikommen. Die Überwindung des Tauschwerts bei gleichzeitiger Beibehaltung des Gebrauchswerts ist unmöglich. ■

Mag. Stephan GRIGAT hat Politikwissenschaft in Berlin und Wien studiert.

## Anmerkungen

1 Vgl. Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Frankfurt/M. 1994, S. 268. Außer, daß radikalere Fragen dekonstruktiven Charakter haben müßten, wird nicht weiter ausgeführt, wie diese auszusehen hätten. Im übrigen hat Derrida Marx in einem anderen Zusammenhang durchaus bescheinigt, dekonstruktive Kritik geleistet zu haben. Vgl. ebenda, S. 221.
2 Ebd., S. 234; Herv. i. Orig.
3 Vgl. dazu Grigat, Stephan: Kritik des Fetischismus. Die Marxsche Werttheorie als Grundlage emanzipativer Gesellschaftskritik. Diplomarbeit, Wien 1997, S. 11ff.
4 Derrida, a.a.O., S. 252.
5 Ebenda, S. 235.
6 Vgl. Marx, Karl: Das Kapital. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals. Marx-Engels-Werke (MEW) 23, Berlin 1974 (1867), S. 85.
7 Vgl. Derrida, a. a. O., S. 253.
8 Ebenda, S. 255.
9 MEW 23, S. 50.
10 Pohrt, Wolfgang: Theorie des Gebrauchswerts. Berlin 1995, S. 47.
11 Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. in: MEW 42, Berlin 1983 (1857-58), S. 240.
12 Derrida, a. a. O., S. 255; Herv. i. Orig.
13 Die idealistisch-reformistische Orientierung Derridas, der Marx immerhin mangelnde Radikalität vorwirft, wird bei seinen Ausführungen zur Rolle inter- und supranationaler Organisationen noch deutlicher. Vgl. ebenda, S. 136ff.
14 Korsch, Karl: Karl Marx. Frankfurt/M. 1967, S. 90.
15 Marx, Karl: Randglossen zu Adolph Wagners „Lehrbuch der politischen Ökonomie." in: MEW 19, Berlin 1962 (1879/80), S. 363.
16 Derrida, a. a. O., S. 255.
17 Pohrt, Wolfgang: Nutzlose Welt. In: Pohrt, a. a. O., S. 35.
18 Ebenda.
19 Derrida, a. a. O., S. 261.
20 »Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft« 12, 1992, S. 12. Die Herausgeber der »Krisis« ziehen daraus den Schluß, die Marxsche Vorstellung, alle bisherige Geschichte sei die Geschichte von Klassenkämpfen gewesen, müßte dahingehend revidiert werden, daß alle bisherige Geschichte als eine Geschichte von Fetischverhältnissen begriffen wird. Vgl. ebenda. Das hat den Vorteil, daß das Augenmerk weniger auf das vermeintlich selbstbewußte Handeln der Individuen gerichtet wird, sondern mehr auf das notwendigerweise verkehrte Bewußtsein, welches diesem Handeln zugrunde liegt.
21 Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt/M. 1994 (1966), S. 260.
22 Nachtmann, Clemens: Adornos Orthodoxie. In: »Bahamas«, Nr. 22, 1997, S. 44.
23 Schmidt, Wolfgang: Der spukende Marx. In: »Unitat«, Nr. 1, 1996, S. 14.
24 Vgl. Pohrt: Theorie des Gebrauchswerts, a. a. O., S. 107.
25 Vgl. MEW 42, S. 193.
26 Vgl. ebenda, S. 767
27 Krahl, Hans-Jürgen: Konstitution und Klassenkampf. Schriften, Reden und Entwürfe aus den Jahren 1966-1970. Frankfurt/M. 1977, S. 39 und S. 56.
28 Adorno: Negative Dialektik, a. a. O., S. 22.
29 Vgl. kritisch dazu Hafner, Kornelia: Gebrauchswertfetischismus. in: Behrens, Diethard (Hg.): Gesellschaft und Erkenntnis. Freiburg i. Br. 1993, S. 59ff.
30 Ebenda, S. 69.
31 Vgl. Scheit, Gerhard: Der Fetisch des Gebrauchswerts. Eine Anmerkung zu einem vergessenen Begriff. In: »Streifzüge«, Nr. 2, 1996, S. 5.

# Zu einer Philosophie des Handelns

## Die Paradigmen der Reflexion, Praxis und Kommunikation

*Clemens K. STEPINA*

*Meine erste in »Weg und Ziel« veröffentlichte Arbeit[1], in welcher die Klassenkampftheorie bei Karl Marx auf die ihr implizierten Handlungsbegriffe untersucht wurde, hat – wiewohl von profunden Handlungsphilosophen[2] geschätzt – Mißverständnisse in der Redaktion hervorgerufen.*

### 1. Einleitung

Was die eigentlichen vehementen Gegner betrifft, ist ‚Mißverständnis' allerdings ein Euphemismus: Konstruktive statt destruktive Kritik, inhaltliche Auseinandersetzung statt formale Polemik – diese Kennzeichen einer Diskursethik wurden von den Streitpartnern nicht an den Tag gelegt.– Sie haben sich nicht inhaltlich mit dieser Arbeit auseinandergesetzt, sondern schlicht auf die Unlesbarkeit des Textes, ergo Unbrauchbarkeit für den Leser, insistiert.

Was ist nun dieser ‚Kritik' entgegenzusetzen? Es liegt in der Natur der philosophischen Sprache, daß Probleme der Darstellung den Sachproblemen nicht äußerlich sind.– Eine Sprache also, die über etwas – über die sogenannten intelligiblen Gegenstände – abhandelt, das nur durch den Intellekt im Gegensatz zur sinnlichen Wahrnehmung erkennbar ist, muß ein anderes Abstraktionsniveau aufweisen, als eine Sprache, die etwa über Sinnlichkeit referiert. Das zum Einen.

Andererseits, und das zur Selbstkritik, hat die richtige Ebene einer Darstellung damit zu tun, daß das, was ein Philosoph sagen will, auch in einer einfachen Art dargelegt werden kann, *ohne* den für seine Interessen unentbehrlichen Abstraktionsgrad aufgeben zu müssen.

Ein erster Schritt in diese Richtung wird mit der folgenden Analyse getan: In ihr hat der Autor versucht, eine Philosophie des Handelns in leicht überschaubaren Arbeitsschritten von Hegel über Marx zu modernen Theoretikern wie Liebrucks darzulegen.

### 2. Hegelsche Reflexionsphilosophie und Marxsche Praxisphilosophie als Handlungs-Theorien

**(2.1.)** Daß der Mensch als selbständig denkendes und handelndes Individuum (das Subjekt als Erkenntnis- und Handlungsträger) in bezug auf die Welt der Gegenstände (das Objekt als Erkenntnis- und Handlungsgegenstand) betrachtet werden kann, ist als Resultat der klassisch idealistischen wie materialistischen Systeme der Philosophie zu verstehen. Ihre geschichtliche Begründung als philosophische Handlungstheorien geht vom Prinzip der auf Subjektivität gründenden Vernunft als das Modell der neuzeitlichen Philosophie aus. Dieses gipfelt in ihren beiden divergierenden Formen der Hegelschen Reflexions- und der Marxschen Praxisphilosophie. Die Divergenz ist darin begründet, daß beide die formalen Relationsglieder, durch die Handeln entsteht – das Subjekt und das Objekt – inhaltlich verschieden ausfüllen; somit der Begriff des Handelns selbst jeweils etwas anderes bedeutet.

**(2.2.)** Die Relationsglieder in Hegels *Phänomenologie des Geistes*, zwischen denen Reflexion als Form des Selbstbezugs besteht, sind einerseits das erkennende Subjekt als persönliches Selbstbewußtsein und das Objekt als diesem antithetisch Verfasstes. Erkennen und Handeln verläuft hier nach dem Modell der Selbstbeziehung. Der menschliche Lebens- und Handlungsprozeß wird primär als Bildungsprozeß des Geistes qua Bewußtwerdung, in welcher das Gegenständliche nur ein Moment seiner Selbstentfaltung ist, verstanden. Hegel deutet in Kritik der (Kantschen) Verstandeslogik die Beziehung von Subjekt und Objekt als ein dialektisches einer zur Synthese drängenden Widerspruchsspannung; jedoch am Leitfaden idealistischer Spekulation: Das Subjekt wird hier als Bestimmung der Idee ausgewiesen, deren Selbstbewegung sich aus der Entwicklung einer geistigen Subjekthandlung und seiner aufzuhebenden gegenständlichen Objektivierung (Entäußerung) erklärt.[3] Reflexion ist somit zentrale erkenntnistheoretische Kategorie zur Erfassung der Subjekt/Objekt-Dialektik geworden, und heißt bei Hegel die Bewegung des in Wirklichkeit zu sich selbst kommenden Subjekts durch seine objektive Außenwelt. Auf der höchsten Stufe gegenseitiger Durchdringung von Subjekt und Objekt ist es alsdann, so idealistisch Hegel, der Geist selbst, der sich als reines Selbstbewußtsein anschaut.[4]

**(2.3.)** Die Praxisphilosophie bei Marx, schon früh determiniert als Kritik am Hegelschen Reflexionsbegriff in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* hingegen geht von der Vorstellung eines handelnden – konkret: arbeitenden oder produzierenden – Subjektes, und somit von einer Demystifizierung der Bewegung des Selbstbewußtseins bei Hegel[5], aus: Im Reflexionsbegriff will Hegel die sinnliche Gegenständlichkeit aufheben, damit die eigentliche „Vergegenständlichung" des Menschen als reines Bewußtsein – versus sinnlich-tätige Anschauung – sich selbst darstellen könne. Damit hat er die Vergegenständlichung nur als Darstellungsmittel zu ihrer Aufhebung durch das synthetische Selbstbewußtsein mißbraucht, welches sich als wahre Gegenständlichkeit qua Abstraktion erfüllt. Das Wahre ist für Hegel immer noch die Idee, welches die Natur nur für die Darstellung ihres Andersseins degradiert.[6]

Deswegen sind die Relationsglieder, zwischen denen bei Marx Praxis besteht, die assoziierten Produzenten als kollektives Subjekt und das Objekt als die durch Arbeit gesellschaftlich veränderte Welt der Naturgegenstände. Der menschliche Lebens- und Handlungsprozeß wird primär als materielle Arbeit (Produktion) der sich so vergegenständlichenden Gattung verstanden. Praxis ist bei Marx der gesellschaftliche Gesamtprozeß der materiellen Umgestaltung der objektiven Realität qua Selbstobjektivierung.[7]

## 3. Aporien des Interaktionsparadigmas innerhalb der Hegelschen und der Marxschen Handlungsphilosophie

**(3.1.)** Das menschliche Handeln wird also in der Hegelschen Reflexionsphilosophie so vorgestellt, daß es in der Reflexion zwischen Subjekt und Objekt vermittelt, wie in der Marxschen Praxisphilosophie in der Arbeit. Wie ist nun aber Handlung als Vermittlung zwischen Subjekt (Ich) und Objekt (Es) *selbst* zu verstehen?

Da eben Hegel wie Marx Handlung konstitutionstheoretisch als Vermittlung in der Weise denken, wie das Gegebene (die Subjekt-Objekt Figur), das *in* ihr jeweils vermittelt wird, bleibt die Möglichkeit einer intersubjektiven Verständigung *über* den Begriff des Handelns aus.– Die Subjekt-Objekt-Figur ist durch ihr Erschöpfungssymptom, nicht die jeweils andere Position der Vermittlung auf sich mit einbeziehen zu können, gekennzeichnet.[8] Der Anspruch, über diese eindimensionale Figur – die das Grundmuster des Handelns klar im Rahmen einer Konstitutionstheorie absteckt – zu einer *kommunikativen* Intersubjektivitätstheorie gelangen zu können, muß deshalb kritisch hinterfragt werden.

**(3.2)** Hegels Vorstellung über das reflexive Selbstbewußtsein bezweckt zwar, den materialen Ethos in sich aufzunehmen, es sogar als ein geschichts- und gesellschaftsphilosophisch erklärungsbedürftiges Epiphänomen erscheinen zu lassen, aber scheitert letztlich vor dieser Aufgabe.– Die Gesellschaft und die geschichtlichen Erscheinungen gehen nicht *wirklich* als Prozeß der praktisch-gegenständlichen Tätigkeit des Menschen in konkreter Objektbearbeitung, sondern – auf Flügeln des reflektorischen Selbstbewußtseins – als gedankliche Überwindung der Äußerlichkeit hervor.

Hier den *Eigensinn* materialer Produktion im Unterschied zur geistigen zu proklamieren, hieße die aporetische Problematik des Selbstbewußtseins in eine nicht minder aporetische der intersubjektiven Sozialität hineinzuführen: Das elementare Prinzip des Selbstbewußtseins, an dem Hegel die Figur der Intersubjektivität ableiten will, ist das von Herrschaft und Knechtschaft.[9]

Die französischen Linkshegelianer Kojève[10] und Garaudy[11] haben dieses Prinzip aus dem systemischen Aufbau des Selbstbewußtseins bei Hegel herausgeschält, und es zum archetypisch-sozialen Grundprinzip (Klassenkampf) zeitgenössischer Handlungstheorie antiquierend vergegenwärtigt; nämlich unter unkorrekter Betonung der Arbeit als normatives Prinzip expressiver und revolutionärer Praxis.[12] Herrschaft und Knechtschaft sind aber vielmehr im systemischen Ort der Hegelschen Philosophie als *Moment* des Selbstbewußtseins auszumachen, das erst dann in sich befriedet ist, wenn dieses intersubjektivistische Intermezzo im individuellen Ich (Vernunft und Trieb) wie im Schattenreich des Sozialen (Herr und Knecht) in Geist übergeht.[13]

Daher ist es nicht angebracht, die interaktionäre Spielart der Subjekt-Objekt-Figur zwischen Herr und Knecht – der Herr veräußert sich in kulturaufbauender Kriegs- und Staatspraxis, der Knecht in naturabbauender Arbeit – als den Grundstein einer *kommunikativen* Interaktionstheorie anzusehen: Als Prämisse von „Intersubjektivität" ist vielmehr ein Monolog von auf Leben und Tod sich bekämpfenden Heroen im zum Selbstbewußtsein sich anhebenden *Ich*, nicht aber die diskursethische Überlegung von gleichberechtigten Partnern im sozialen Verkehr stehenden Dialog (*Ich – Du*) vorzufinden.

Deshalb muß hier von verstümmelter Intersubjektivität gesprochen werden, die Hegel unter dem Mantel des Primums des Geistes verhüllt: Das Modell des Selbstbewußtseins in der Hegelschen Reflexionsphilosophie wird aus der sprachlichen Interaktion sondiert und zu einem selbständigen Prinzip von Handlung (v)erklärt. Tatsächlich ist aber dieses Modell vom Primum *lebenspraktisch-sprachlicher Kommunikation* abzuleiten, um es überhaupt gegen die oben analysierte Reflexionskrankheit eines einsamen Selbst immunisieren zu können.[14]

**(3.3.)** Entsprechend reziprok bleibt in der theoretisch-geistigen Aneignung der Welt in der Vermittlung von Praxis bei Marx das Verhältnis des Menschen als gesellschaftliches Wesen zu seiner Kultur unbefriedigend als eines von Subjekt und Objekt:

Zwar wird der *Eigensinn* geistig-kultureller Produktion im Unterschied zur instrumentalen Produktion festgehalten[15], doch ist erstere durch letztere heteronom determiniert; worüber auch die Aufladung des Marxschen Produktionsparadigmas mit praktologischen, d.h. intersubjektivistischen Elementen nicht hinwegtäuschen kann: Das elementare Prinzip der Gattungsarbeit, an dem Marx – dabei Hegel vom Kopf auf die Füße stellend – die Figur der Intersubjektivität ableiten will, ist das von Knechtschaft und Herrschaft[16]: Er kehrt die Hegelsche Herr/Knecht–Figur des theoretisch-endlichen Selbstbewußtseins als Darstellungsverhältnis des Geists mit naturrechtlicher Primatsetzung des Herrn in eine materialistische Knecht/Herr- (in ökonomischer Analyse: Arbeiter/Kapitalist-) Bewegung[17] des praktisch-endlichen Selbstbewußtseins als Darstellungsverhältnis der Gattung mit anthropologischer Primatsetzung des Knechts um. Damit steht allerdings Marx – wie vor ihm Hegel umgekehrt in bezug auf den Begriff der Arbeit – vor der Frage, wie die Praxis des *herstellenden oder produzierenden* Subjekts wert- und diskurstheoretisch als Prinzip von Intersubjektivität zu begründen sei.

Marx hat in Umstülpung der Hegelschen Reflexionsphilosophie, die mit dem (bürgerlichen) Bildungsprozeß des Geistes das erkennende Subjekt favorisiert, die (proletarische) Selbsterzeugung der menschlichen Gattung, und somit das arbeitende Subjekt, als Grundannahme seiner Praxisphilosophie festgelegt. Um das Handlungsprinzip des kommunistischen Menschen tatsächlich aber als eines der unentfremdeten Arbeit – versus der kapitalistischen als *„äußre Zwangsarbeit"*[18] – ableiten zu können, darf er nicht auf jene emanzipatorischen Momente des Handlungsbegriffs in der Hegelschen Reflexionsphilosophie verzichten, die verhindern sollen, sie nur als rein instrumentales Handeln erscheinen zu lassen.

Die romantisch verklärten Bilder der Handwerks- und Kunstwerkspraxis vor Augen, lassen den jungen Marx einerseits den produktivistischen Handlungsbegriff im kategorialen Rahmen expressiver Selbstverwirklichung werttheoretisch normieren[19]; andererseits verleiht er ihm durch den Anspruch, „kritisch-revolutionäre Tätigkeit"[20] zu sein, die diskursethische Aura solidarisch-sozialrationalen Handelns. Wiewohl der Begriff der Produktion eine normative Bestimmung durch den kategorialen Rahmen von ästhetischer und revolutionärer Praxis erfährt, gelingt es Marx nicht, ihn von seinem primären Feld instrumentaler Rationalität zu lösen. Vielmehr verleiht diese normative Aufladung dem Produktionsparadigma einen aporetischen Charakter: Dem Be-

griff produktivistischen Handelns kann nun einmal nicht per se mehr entnommen werden, als das, was er seiner Grundintention nach ist: Kognitiv-zweckrationaler Eingriff in die Welt der Objekte, Verformung der Natur. Nun soll aber dieser Eingriff in die Objektwelt, die Beherrschung der äußeren Natur, den Eindruck vermitteln, als hätte das selbstverwirklichenden und sozialen Charakter. Die Formen bildungs- und normenregulierender Interaktion, also expressives und soziales Handeln, sind aber nicht wirklich vom Primat produktivistischen Handelns her monologisch entwickelbar – wie es etwa die Formel von der *„revolutionären Diktatur des Proletariats"*[21] unfreiwillig ironisch meint –, sondern in Differenz zu diesem allein am dialogischen Horizont *kommunikativen,* d.h. verständigungsorientierten Handelns *gleichberechtigter Partner.*

Daher ist es nicht angebracht, die interaktionäre Spielart der Subjekt-Objekt-Figur zwischen Knecht und Herr – der Kapitalist veräußert sich in kulturaufbauender Staatspraxis, der Arbeiter in naturabbauender Arbeit – als den Grundstein einer *kommunikativen* Interaktionstheorie anzusehen: Als Prämisse von „Intersubjektivität" ist vielmehr ein Monolog von auf gesellschaftlich und wirtschaftlich sich bekämpfenden Klassen in durch Arbeit sich vergegenständlichende *Gattung*, nicht aber die diskursethische Überlegung von gleichberechtigten Partnern im kulturellen und sozialen Verkehr stehenden Dialog (*Ich – Du*) vorzufinden.

Deshalb muß hier, wie diametral entgegengesetzt schon bei Hegel, von verstümmelter Intersubjektivität gesprochen werden, die Marx unter dem Mantel des Primums der Materie verhüllt: Das Modell der Arbeit in der Marxschen Produktionsphilosophie wird aus der sprachlichen Interaktion sondiert und zu einem selbständigen Prinzip von Handlung (v)erklärt. Tatsächlich ist aber dieses Modell ebenso vom Primum *lebenspraktisch-sprachlicher Kommunikation* abzuleiten, um es überhaupt gegen die oben analysierte Produktivitätswut einer barbarischen Gattung immunisieren zu können.[22]

## 4. Kommunikativ-intersubjektivistische Reformulierungsversuche des Reflexions- resp. Praxisparadigmas in der zeitgenössischen Handlungstheorie

**(4.1.)** Eine mögliche *kommunikative Verständigung* über den Begriff Handlung setzt voraus, daß die monologische Handlungstheorie der Subjekt-Objekt-Figur durch eine dialogische der Subjekt-Subjekt-Objekt-Figur ersetzt wird. Das besagt nach Liebrucks, „daß ein Subjekt dem anderen Subjekt in der Sprache etwas über die Dinge mitteilt."[23]

Damit kommt die Sprache als diskursethische Vermittlung *über* den Begriff der Handlung in das Blickfeld zeitgenössischer Handlungstheorie, sie besteht nunmehr zwischen einer trichotomen Relationsfigur: Die Reflexions- wie Praxisphilosophie leitende Vorstellung einer zweistufigen Subjekt-Objekt-Relation (Ich – Es) wird von der einer dreistufigen der Subjekt-Subjekt-Objekt-Figur (Ich – Du – Es) abgelöst:

„Die Subjekt-Objekt-Beziehung zeigt sich hier nur Moment innerhalb des ganzen Erkenntnisprozesses wie seiner Resultate zu sein, da auch Erkenntnis immer den Partner hat, sei dieser auch in der Form eines Bewußtseins vorgestellt, das alle Menschen gemeinsam haben. Nicht Subjekt-Objekt, sondern Subjekt-Subjekt-Objekte.[...] Sprache teilt sich selbst mit, wenn sie etwas über die Dinge mitteilt. Durch sie teilt auch der Mensch sich mit, wenn er etwas über die Dinge mitteilt."[24]

Der inadäquate erkenntnistheoretische Status der subjektivitätsgebundenen Handlungstheorie, in der die Notwendigkeit zur Hegelschen Selbstbeziehung wie die zur Marxschen Selbstobjektivierung nur mehr die Paradigmen instrumenteller Vernunft abgeben können, weicht dem adäquaten semantischen Status moderner Handlungstheorie, welcher durch das sprachlich vermittelte Handlungsprinzip der Intersubjektivität ausgezeichnet ist. Mit einer Tafel läßt sich das wie folgt darstellen:

**(4.2.)** Dieser *semantic turn* muß freilich für diejenigen fundamental- wie systemphilosophischen Vertreter zeitgenössischer Handlungstheorien weitreichende Folgen haben, die versuchen, die intersubjektivitätstheoretischen Aporien *in* der Hegelschen Reflexions- und der Marxschen Praxisphilosophie

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| SUBJEKT (BÜRGER) | **REFLEXION** | OBJEKT | **THESE** | *HEGEL* |
| | GH => MH | | | |
| SUBJEKT (ARBEITER) | **PRODUKTION** | OBJEKT | **ANTITHESE** | *MARX* |
| | **MH => GH** | | | |
| SUBJEKT (MENSCH) | **KOMMUNIKATION** | OBJEKT | **SYNTHESE** | *LIEBRUCKS u.a.* |
| | SUBJEKT | | | |
| | **AH ≡ GH + MH** | | | |

Abkürzungsverzeichnis:
1. GH = Geistige Handlung (auch: geistiges Tun, *Reflexion*)
2. MH = Materielle Handlung (auch: körperliche Arbeit, *Produktion*)
3. AH = Alltagshandlung (auch: Interaktion, Diskurs, *Kommunikation* **über** *geistiges und materielles Handeln*)

Logische Zeichen:
- Logischer Junktor => „...ist äquivalent zu..."
- Metasprachliches Symbol aus der Quantorenklasse ≡ „aus...ist ableitbar..."

*Abb. Handlungskonstitution*

aufzuheben.– Anstatt – wie Habermas – diese gewaltige Anstrengung des Begriffs mit einem Paradigmenwechsel zu einer ahistorischen Kommunikationstheorie zu umgehen, die ihre eigentliche Theorieleistung nur in einer negativen Dialektik approbiert sieht: strikte Ablehnung von Rettungsversuchen des idealistischen Reflexions-, bzw. materialistischen Praxisparadigmas.[25] Von diesen Vertretern sind besonders Johannes Heinrichs[26] und György Márkus[27] hervorzuheben, da sie aus der akademischen Mottenkiste orthodoxer Hegel-, resp. Marxphilologie herausragen und genuine Reformulierungsversuche zur Reflexions-, resp. Praxisphilosophie analog spätbürgerlicher, resp. sozialistischer Gesellschaftstheorien gewagt haben. ■

Dr. Clemens K. STEPINA ist Philosoph.

## Anmerkungen

1 Clemens K. Stepina: Zum aporetischen Charakter der handlungstheoretischen Binnenstruktur in der Gesellschaftstheorie von Karl Marx: Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung des klassenspezifischen Moments. In: »*Weg und Ziel, Marxistische Zeitschrift*«, 55/3 (1997), 26-34.

2 Ich rekurriere hier auf Briefwechsel mit Emil Angehrn und Johannes Heinrichs.

3 G.W.F. Hegel: Phänomenologie des Geistes. In: Ders., *Werke* in 20 Bden. Auf d. Grundl. d. Werke v. 1832-1845 neu hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel. Ffm. 1986, *Bd. 3*, 93 ff., 137 ff.

4 *Op.cit.*, 137 ff.

5 K. Marx: Kritik der Hegelschen Dialektik und Philosophie überhaupt. In: Ders., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. MEW Ergbd. 1, hier bes. 572-588. [Folglich zit. als: *ÖphM*]

6 *ÖphM*, 584 f. Cf. auch: MEW 1, 222 ff.

7 Wobei von einer Konstitution der Gegenständlichkeit durch das Subjekt nur in Hinblick auf ihre Formveränderung – ihr materielles Substrat bleibt unberührt und muß als dem Subjekt vorausgesetzt betrachtet werden – gesprochen werden darf. Cf. MEW 23, 57 f.

8 Cf. K.-O. Apel: Reflexion und materielle Praxis: Zur erkenntnisanthropologischen Begründung der Dialektik zwischen Hegel und Marx. In: Ders., *Transformation der Philosophie. Bd. 2: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*. Ffm. 1988 (4), 9-27.

9 Ich konzentriere mich im folgenden auf Abschnitt „A. Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft" zum Kapitel des Selbstbewußtseins in der *Phänomenologie* (*op.cit.*, 145-155).

10 A. Kojève: Zusammenfassender Kommentar zu den ersten sechs Kapiteln der „Phänomenologie des Geistes." In: H. F. Fulda, D. Henrich, *Materialien zu Hegels „Phänomenologie des Geistes"*. Ffm 1982. Zur diesbezüglichen Kritik an Kojève, cf. G. A. Kelly: Bemerkungen zu Hegels „Herrschaft und Knechtschaft". In: H. F. Fulda, D. Henrich, *op.cit.*, 192 f., 212 f.

11 R. Garaudy: *Gott ist tot. Eine Studie über Hegel*. Ffm. 1965, 235-239. Zu vergleichen auch: E. Bloch: *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*. Ffm. 1962, 78.

12 Mit großem Pathos verficht Kojève (*op.cit.*, 156-162) einen normativ und expressiv aufgeladenen Arbeitsbegriff des Knechts, welcher der Ursprung nicht nur „[d]e[s] Verstand[s], d[es] Denken[s], d[er] Wissenschaft, d[er] Technik, d[er] Künste", sondern auch der revolutionären „Befreiung" sein soll. Instrumentelle Arbeit wird hier durch die praktologische Brille des jungen Marx (*ÖphM)* gesehen, und soll sich selbst zum Medium „schöpferischer Erziehung" werden. Zum Problem der Normierung von Arbeit im Kontext Hegel – Marx, cf.: C. Stepina: *op.cit.*, pass.

13 *Op.cit.*, 147 f. Cf. dazu: Kelly: *op.cit.*, 193.

14 Cf. Anm. 26.

15 K. Marx: *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*. Berlin-O. 1953, 80.

16 *ÖPhM*, 581 f.

17 *ÖphM*, 581 f. Cf. desweiteren: MEW 23, 93 f.

18 K. Marx: *Op. cit.* (*Grundrisse...*), 505.

19 Cf. J. Habermas: Die praxisphilosophische Fortsetzung des Hegelschen Projekts. In: Ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Ffm. 1991, 75-86.

20 *Thesen über Feuerbach*, MEW 3, 5.

21 MEW 19, 28. Cf. ebenso: *ÖphM*, 533 ff.

22 Cf. Anm. 27.

23 B. Liebrucks: *Sprache und Bewußtsein, Bd. I.* Ffm. 1964, 3 f.

24 B. Liebrucks: *op.cit.*, 3 f.; cf. auch: 186, 209, 218.

25 Cf. dazu: Ch. Demmerling: Vom „Bewußtsein zur Kommunikation". Jürgen Habermas und der Paradigmenwechsel in der Sozialphilosophie. In: Ders., *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*. Ffm. 1994, 78-116.

26 J. Heinrichs kämpft in seinen zahlreichen Publikationen gegen das historisierende (Vor-)Urteil an, daß sich die Hegelsche Reflexionsphilosophie *an sich* zum zeitgenössischen Paradigma intersubjektiven, resp. verständigungsorientierten Handelns inadäquat verhalte. Denn Hegelsche Reflexionsphilosophie kann nach diesem Autor aus ihrem Status der Subjektphilosophie herausgeführt werden, wenn Dialektik als Dialogik qua Logik der intersubjektiven Reflexion verstanden, und vor allem: weiterentwickelt wird. Nicht das Paradigma der Erkenntnis von Gegenständen, sondern das der *Verständigung* zwischen sprach- (oder: kommunikations-) und handlungsfähigen Subjekten ist dann als das Prinzip moderner, will heißen: intersubjektivistisch aufgeladener Reflexionsphilosophie als Handlungstheorie zu begreifen. Cf. ders.: Dialektik und Dialogik. Aktualität und Grenzen Hegels für systematische Philosophie heute. In: »Zeitschrift für philosophische Forschung« 35 (1981), 425-444. Sowie: *Reflexion als soziales System. Zu einer Reflexions-Systemtheorie der Gesellschaft*. Bonn 1976. Und: *Reflexionstheoretische Semiotik, Teil 1: Handlungstheorie. Strukturseman-tische Grammatik des Handelns,* Bonn 1980, wie: *Reflexionstheoretische Semiotik, Teil 2: Sprachtheorie. Philosophische Grammatik der semiotischen Dimensionen,* Bonn 1981.

27 Wie Marx geht G. Márkus von einer, im Brennpunkt materieller Praxis stehenden, subjektzentrierten Praxisphilosophie aus, versucht sie aber intersubjektivitätstheoretisch zu reformulieren. Cf. ders.: Die Welt menschlicher Objekte. Zum Problem der Konstitution im Marxismus. In: Axel Honneth, Urs Jaeggi (Hg.), *Arbeit, Handlung, Normativität. Theorien des Historischen Materialismus 2*. Ffm. 1980, 12-115).

*Hinweis:* Wenn nicht anders angegeben, wurde K. Marx zitiert nach: *MEW = Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. Hrsg. v. Inst. f. Marxismus/Leninismus b. ZK d. SED. Berlin-O. 1956 ff.*

# Die Gefängnisse des Weltmarktes

*Werner HÖRTNER*

*Die rasche Zunahme von sogenannten Freien Produktionszonen oder Weltmarktfabriken oder Maquilas ist einer der beunruhigendsten Aspekte im Prozeß der Globalisierung des Arbeitsmarktes. Heute sind weltweit etwa 4,5 Millionen Menschen, vor allem junge Frauen, unter extrem repressiven Bedingungen in rund 70 afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Ländern in solchen Unternehmen tätig.*

Die Situationen und Probleme ähneln sich, ob in Thailand oder Mexiko, in Vietnam oder El Salvador: „Die tägliche Arbeitszeit beträgt 12 bis 14 Stunden. Es wird jeden Tag der Woche ab 7 Uhr gearbeitet. Die gewerkschaftliche Organisierung ist verboten, manchmal gibt es nicht einmal eine Sozialversicherung. Die Fabriksräume sind kaum belüftet, schlecht beleuchtet“, berichtet Ligia Orosco vom *Movimiento de las Mujeres Trabajadoras y Desempleadas Maria Elena Cuadra* aus Nicaragua, einer Organisation, die Industrienäherinnen in Maquila-Unternehmen organisiert. Und ihre Kollegin Virginia Hernández aus El Salvador, die im *Comité de Mujeres Trabajadoras (COMUTRAS)* für die Betreuung von Maquila-Arbeiterinnen zuständig ist, ergänzt: „In El Salvador beträgt der Mindestlohn pro achtstündigem Arbeitstag 4,50 Dollar.

In den Maquilas wird der Mindestlohn aber nicht für acht Stunden Arbeit, sondern für ein bestimmtes Pensum ausbezahlt, zum Beispiel für das Annähen von tausend Hemdkragen. Dafür braucht eine Näherin aber bis zu sechzehn Stunden. In einigen Unternehmen wie der taiwanischen Kleiderfabrik Mandarin dürfen die Arbeiter und Arbeiterinnen sich weder grüßen noch miteinander sprechen oder mehr als zweimal am Tag auf die Toilette gehen.“

Mitte April 1997 weilte eine US-Delegation unter Führung von Finanzminister Robert Rubin in Vietnam, um eine Erweiterung der Handelsbeziehungen mit dem einstigen Kriegsgegner zu sondieren. Le Van Bang, designierter vietnamesischer Botschafter in Washington, lockte die hohen Gäste: „Wir tun unser Bestes, um uns den Anforderungen der USA anzupassen“. Einige profitieren bereits von dieser Anpassung. Der Sportschuh-Hersteller Nike etwa. Er unterhält bereits vier Fabrikationsanlagen in Vietnam mit insgesamt etwa 35.000 ArbeiterInnen – mehr als 90 Prozent davon junge Frauen zwischen 15 und 28. Der Tageslohn beträgt umgerechnet 1,60 Dollar; nicht einmal genug, um regelmäßig essen zu können. Laut einer kürzlich in New York präsentierten Untersuchung von Thuyen Nguyen, einem Aktivisten von *Vietnam Labour Watch*, gleichen die Arbeitsbedingungen in den Fabriken Militärstraflagern. Überlange Arbeitstage, körperliche Züchtigung durch Vorarbeiter, sexuelle Belästigungen. Nach der Veröffentlichung des Berichts machte der Konzern südkoreanische und taiwanische Subunternehmen, die für Nike in Vietnam produzieren, für die unmenschlichen Arbeitsverhältnisse verantwortlich.

## Von Irland um die Welt

Über die Entstehung und Definition der Freien Produktionszonen herrscht ziemlich viel Unklarheit. Die Idee hinter der Gründung dieser Produktionsform war, daß Unternehmen Material importieren, das sie dann weiterverarbeiten und reexportieren, ohne hierfür Zoll bezahlen zu müssen. Bahnbrechend bei dieser Erfindung war ein europäisches Land, nämlich Irland. Als Anfang der sechziger Jahre die Düsenflugzeuge das Auftanken vor der Atlantiküberquerung auf dem Shannon-Flughafen im Westen Irlands zunehmend überflüssig machten, kam den Iren eine besondere Idee: Sie verwandelten den Flughafen und das umliegende Gelände in eine Freihandelszone, um ausländische Investoren zum Bau von Herstellungsbetrieben anzulocken. Mit großem Erfolg. Die irische Idee wurde dann von UN-Organisationen wie UNIDO und UNCTAD aufgegriffen und den Entwicklungsländern als erfolgversprechendes Instrument zur Industrialisierung und Schaffung von Arbeitsplätzen empfohlen. Mitte der 60er Jahre entstanden in Asien, Mexiko und der Karibik die ersten dieser Freien Produktionszonen.

Auf Grund seiner Nähe zu den USA und seiner Wirtschaftspolitik war Mexiko federführend bei der Entwicklung dieser Zonen, die man hier auch als Maquila- oder Maquiladora-Industrie bezeichnet. *Maquila* hieß in der Kolonialzeit das Mahlgeld, das der Müller für seine Arbeit einsteckte, also eine Teilarbeit auf dem Weg von der bäuerlichen Aussaat zum Brot. Und nach diesem Namen bezeichnete man in Mexiko jene Montageindustrie, die integriert ist in einen andernorts – zumeist in den USA – gesteuerten Produktionsprozeß, der billige Arbeitskräfte benötigt, um hohe Gewinne abzuwerfen. 1966 startete Mexiko ein eigenes Maquiladora-Programm zur Industrialisierung der Grenzregion zu den Vereinigten Staaten.

Mitte der siebziger Jahre begannen dann auch mittelamerikanische Länder mit der Einrichtung Freier Produktionszonen, doch begann deren Aufschwung erst Anfang dieses Jahrzehnts. Führend sind hier Honduras, Costa Rica, Guatemala und El Salvador. „Ganz El Salvador soll eine einzige Freie Produktionszone werden“, so lautet zum Beispiel die Vision des im Frühjahr 1994 an die Macht gekommenen Präsidenten Calderón Sol. Mehr als 80 Prozent der mittelamerikanischen Weltmarktfabriken produzieren für die Bekleidungsbranche.

Auch in der Karibik – hier vor allem in der Dominikanischen Republik, Haiti und Jamaika – ist der Großteil der Maquila-Beschäftigten in der Textilindustrie tätig. In letzter Zeit verlagern immer mehr US-Firmen aus dem Datenverarbeitungssektor ihre Produktion in die karibische Region.

## Frauen und Weltmarkt

Die sozioökonomische Situation mit ihrer hohen Arbeitslosigkeit, Analphabetentum, spärliche Berufsausbildung, bieten den ökonomisch Schwächsten der Gesellschaft, den Frauen, nur wenige Arbeitsmöglichkeiten. Oft bleibt ihnen nur die Option, als Hausangestellte, Maquila-Arbeiterin oder Prostituierte Geld zu verdienen. So sind 80 bis 90 Prozent aller Beschäftigten in den

Maquila-Unternehmen Frauen, großteils ledig und mit einem Durchschnittsalter von 22 Jahren.

Oberstes Prinzip des Marktes ist die „Flexibilität“ der Arbeitskräfte oder, wirklichkeitsnäher ausgedrückt, das Prinzip des Heuerns und Feuerns. „Unflexible“ ArbeiterInnen, das heißt solche, die auf die Einhaltung arbeitsrechtlicher und gewerkschaftlicher Bestimmungen pochen, sind Repressalien ausgesetzt, die von Lohnkürzungen bis zur Entlassung reichen. Auf Grund ihrer gesellschaftlichen Diskriminierung, der Abwertung ihrer Fähigkeiten, dem Druck, als Alleinerzieherin eine Familie versorgen zu müssen usw., akzeptieren die jungen Frauen die herrschenden Arbeitsbedingungen.

Ein Bericht des Internationalen Bundes Freier Gewerkschaften mit Sitz in Brüssel bezeichnet die Maquila-Industrie als „neue Konzentrationslager“. Barbarische Akkordarbeit und keine reguläre Arbeitszeit, keine rechtliche Absicherung der Arbeitsplätze, Hungerlöhne und keine Überstundenbezahlung, mangelhafter Arbeitsschutz und häufig fehlende Krankenversicherung seien charakteristische Merkmale der Beschäftigung in diesen Unternehmen. Dabei legen die nationalen Regierungen den ausländischen Investoren keine Hindernisse in den Weg, fördern diese Entwicklung sogar, siehe die Beispiele El Salvador und Vietnam. Die verantwortlichen Politiker begründen ihre Haltung mit dem Argument, durch die Freien Produktionszonen würden Arbeitsplätze geschaffen, und diese Tatsache habe unbedingte Priorität. Was angesichts der hohen Arbeitslosigkeit plausibel erscheinen mag, kann jedoch vom menschlichen und rechtlichen – und nicht einmal vom ökonomischen – Standpunkt aus nicht dieses verheerende Lohn- und Sozialdumping rechtfertigen. Die Verlagerung auf Grund des relativ hohen Lohnniveaus im eigenen Land hat längst auch auf Staaten der sogenannten Dritten Welt übergegriffen: Südkorea läßt in Vietnam produzieren, Taiwan in Nicaragua, selbst Schlußlichter wie Bangladesch und Thailand verlagern bereits in die letzten Nischenländer.

Nationalökonomisch halten sich die positiven Auswirkungen des Maquila-Booms in engen Grenzen. Durch die Vergünstigungen, die den Unternehmen in den Freien Produktionszonen gewährt werden, bleiben die Einnahmen für die Staatskasse sehr gering – abgesehen davon, daß sich vielleicht einige Politiker die Taschen füllen. Auf Grund des niedrigen Niveaus der Verarbeitung findet auch kein Know-how-Transfer statt. Gleichzeitig erschwert sich die Situation für die nationale Textilindustrie – oder auch für andere Branchen – außerhalb der Weltmarktfabriken, so daß mit Recht von einem neuen „Bananen-Enklaven-Modell“ gesprochen wird. In der Präambel des nicaraguanischen Gesetzes über Freie Produktionszonen steht, was sich die Gesetzgeber davon versprechen: Arbeitsplätze, Auslandsinvestitionen, Technologietransfer, Erweiterung der Exportpalette. Doch selbst die zweifellos positivste Folge, die Schaffung neuer Arbeitsplätze, wird relativiert durch die frühkapitalistischen Arbeitsbedingungen und die Unsicherheit der Stellen. „Um die Unternehmen davon abzuhalten, den Betrieb an andere, noch kostengünstigere Standorte zu verlagern, muß die Attraktivität des derzeitigen Standorts ständig aufrechterhalten oder noch verbessert werden“, resümiert Bill Jordan, der Generalsekretär des Internationalen Bundes Freier Gewerkschaften.

## Globalisierung von unten

Die unmenschlichen Arbeitsbedingungen haben natürlich unter den Betroffenen auch Widerstand hervorgerufen, doch ist dieser punktuell und auf lokaler Ebene nur schwer erfolgreich durchzukämpfen. Formieren sich zum Beispiel Betriebsgewerkschaften und lassen sich die ArbeitnehmerInnen durch Drohungen und Repressalien nicht einschüchtern, so kommt es immer wieder vor, daß ein Unternehmen zusperrt und anderswo unter einem anderen Namen und vielleicht auch im Nachbarland wieder öffnet. Die ArbeiterInnen verlieren dadurch nicht nur ihren Job, sondern, falls ein Anspruch darauf bestand, auch die Abfindung.

Angesichts der globalen Entwicklung zur Expansion der Weltmarktfabriken ist diesem Prozeß auch nur auf globaler Ebene zu entgegnen. Und tatsächlich hat sich in den letzten Jahren eine zivilgesellschaftliche Gegenstrategie entwickelt, die in der internationalen *Clean Clothes Campaign (CCC)* ihren fortgeschrittensten Ausdruck fand. In enger Kooperation untereinander und mit einem breiten Spektrum von Partnerorganisationen aus entwicklungspolitischen und Frauenorganisationen, Dritte-Welt-Gruppen, Gewerkschaften und Kirchen arbeitet dieses Netzwerk für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Maquila-Unternehmen.

Die CCC entstand 1990 in den Niederlanden, mittlerweile haben sich die BRD, Belgien, England, Frankreich und die Schweiz angeschlossen. Ziel ist die Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Maquila-Unternehmen durch Bewußtseins- und Öffentlichkeitsarbeit in den Konsumentenländern: Auf die Unternehmen der Bekleidungsbranche soll in vielfältiger Form Druck ausgeübt werden, damit sie auf die Einhaltung sozialer Mindeststandards in den Produktionsbetrieben achten, das heißt die Verantwortung für den gesamten Erzeugungsprozeß ihrer Produkte übernehmen, auch wenn diese von Zulieferfirmen hergestellt werden. Auf Grundlage der Konventionen der *Internationalen Arbeitsorganisation (ILO)* wurde eine „Sozialcharta für den Handel mit Kleidung“ ausgearbeitet, in der die sozialen Mindeststandards festgeschrieben sind, etwa das Recht auf freie Organisierung, auf kollektive Ausverhandlung von Löhnen und Arbeitsschutzmaßnahmen, Schutzbestimmungen für Frauen und Kinder. Auf große Unternehmen der Bekleidungsbranche, auch auf Mode- und Versandhäuser, die in den Weltmarktfabriken der Dritten Welt produzieren lassen, wird Druck ausgeübt, sich in ihren Fertigungs- und Zulieferbetrieben um die Durchsetzung dieser Standards zu kümmern und verantwortlich zu zeigen. Zur Ausübung dieses Drucks wird die ganze Palette der KonsumentInnenmacht eingesetzt: Aufklärung der Öffentlichkeit über die Herstellungsbedingungen ihrer Kleidung, politischer und gewerkschaftlicher Druck, Postkarten- und Telefonaktionen, direkte Verhandlungen mit den Firmen bis hin zur Boykottandrohung. An diejenigen Unternehmen, die die Sozialcharta unterzeichnen und bereit sind, die Einhaltung von einer unabhängigen Kontrollinstanz überprüfen zu lassen, vergibt die europäische CCC ein Gütesiegel.

In Österreich wurde Ende 1996 von der Informationsgruppe Lateinamerika (IGLA) ein erstes Treffen von interessierten Personen und Gruppen einberufen. Dieser Initiative schlossen sich rasch die Frauensolidarität, die Südwind-Agentur und andere entwicklungspolitische Organisationen an. Der ÖGB-nahe Verein “weltumspannend arbeiten” aus Linz arbeitet schon seit einiger Zeit zu dieser Thematik, ebenso die Weltläden und die Fairhandels-Bewegung EZA. Ende des Vorjahres beschloß der Dachverband der entwicklungspolitischen Organisationen Öster-

reichs (AGEZ), seinen Mitgliedsorganisationen die Teilnahme an der Maquila-Kampagne zu empfehlen, so daß sich 1998 diese Initiative zur größten entwicklungspolitischen Kampagne Österreichs ausweiten wird.

## Gemeinsame Gegenwehr

Die steigende strukturelle Macht des transnationalen Kapitals gegenüber gesellschaftlichen und politischen Gruppierungen, aber auch gegenüber Regierungen ist längst eine Tatsache. Auch der zunehmende Druck dieser „Weltliga der ökonomischen Giganten“ auf Umwelt- und Sozialstandards, Lohngefüge und Arbeitsbeziehungen. Diese geballte Macht erweckt oft den Eindruck der Ohnmacht gegen Konzernmacht und neoliberale Wirtschaftspolitik. Doch je breiter und internationaler das Bündnis gegen die ökonomische Globalisierung, desto erfolgversprechender und wirkungsvoller das Bemühen um soziale und ökologische Veränderungen. Hier sind auch die Gewerkschaften in den Industrieländern gefordert, für die sich die wohl einmalige Chance ergibt, ihren gerade durch die Übermacht der transnationalen Unternehmen erlittenen Terrainverlust durch eine Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen Gruppen aufzuholen.

Von großer Bedeutung ist dabei auch die partnerschaftliche Zusammenarbeit mit den Organisationen der Maquila-Betriebe in den Produktionsländern. Nicht nur daß die Aktionen hier mit den PartnerInnen in den Weltmarktunternehmen besprochen und koordiniert werden müssen – verständlicherweise leben viele ArbeiterInnen in der Maquila-Industrie in der Furcht, der Druck aus dem Ausland würde zu Betriebsschließungen und Entlassungen führen; die Zusammenarbeit verleiht dem Widerstand der gewerkschaftlichen oder gewerkschaftsähnlichen Verbände der ArbeitnehmerInnen im Süden auch ein anderes Gewicht. Und dieser Widerstand rührt sich immer stärker.

„Im vergangenen August haben wir in El Salvador mit großem Aufwand ein zentralamerikanisches Netz ins Leben gerufen, an dem Gewerkschafter und Gewerkschafterinnen und Frauengruppen aus der ganzen Region beteiligt sind“, berichtet die eingangs erwähnte Virginia Hernández. „Nun sind wir auf der Suche nach finanzieller Unterstützung. Wir wollen darauf hinwirken, daß die Gesetzgebung bezüglich freier Produktionszonen nicht nur in ganz Zentralamerika, sondern auch in Haiti und der Dominikanischen Republik einschließlich Panama und Mexiko vereinheitlicht wird.“ Diese Vereinheitlichung wäre auch deshalb wichtig, um der regionalen Standortverlagerung – eine Firma verlagert zum Beispiel von Mexiko nach Nicaragua, weil dort weniger strenge Gesetze herrschen – einen Riegel vorzuschieben.

## Zweischneidiges Schwert Sozialklauseln

Es ist nicht möglich, von vornherein zu vermeiden, daß die Forderung nach besseren Arbeitsbedingungen für die ArbeitnehmerInnen im Süden von Regierungen und Interessensverbänden des Nordens zu ihrem eigenen Vorteil ausgelegt wird. Gerade die Forderung nach einer Verankerung von Sozialklauseln im Welthandelssystem, wie sie von den Industrieländern im Rahmen des GATT/WTO-Systems immer wieder erhoben wird, gerät nicht zu unrecht in den Verdacht des Sozialprotektionismus. Verbesserung der Arbeitsbedingungen – Löhne, Arbeitsschutz, reguläre Arbeitszeiten usw. – bedeutet ja eine Verringerung des komparativen Kostenvorteils zuungunsten der sogenannten Dritten Welt und erscheint infolgedessen den Industriestaaten als willkommene Maßnahme gegen Preis- und Sozialdumping.

Das von den mächtigen Industrienationen dominierte Regelwerk der Welthandelsorganisation scheint von Kampagnen wie der CCC nicht beeinflußbar. Deswegen arbeitet die Kampagne für „saubere Kleidung“ auch bewußt mit dem Druck von unten auf die Unternehmen, um sie zur Verantwortung für die Einhaltung sozialer Mindeststandards bei der Herstellung ihrer Produkte zu verpflichten. Eine Stärkung der Internationalen Arbeitsorganisation (ILO) wäre ein entscheidender Schritt auf dem Weg zu einer globalen Sozialordnung, doch fehlt hier bei vielen Regierungen noch der politische Wille. Auch hier ein mögliches künftiges Aktionsfeld für die internationale CCC.

Die Zweischneidigkeit zwischen der Verteidigung der ArbeiterInnenrechte und einem Standortprotektionismus selbst bei Initiativen mit einem durchaus solidarischen Ansatz kann das folgende Beispiel aus Honduras aufzeigen. Auch in den USA besteht ein breites Netz von gesellschaftlichen und gewerkschaftlichen Gruppierungen, die sich für eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Ländern des Südens einsetzen. Ein solches gewerkschaftliches Solidaritätsnetz ist das *NLC*, das *National Labor Committee* in New York. Im Mai vergangenen Jahres startete die NLC mit einer Pressekonferenz eine Kampagne gegen die Arbeitsbedingungen in Zulieferbetrieben US-amerikanischer Betriebe der Bekleidungsbranche. Auf dieser Konferenz wurde eine minderjährige honduranische Maquila-Arbeiterin, Wendy Díaz, vorgestellt. In Honduras selbst entbrannte daraufhin ein heftiger Kampf zwischen der Regierung, unterstützt von den großen Medien und – nach einigem Schwanken – auch von nationalen Gewerkschaften auf der einen und der honduranischen Menschenrechtsorganisation CODEH, die der NLC zugearbeitet hatte, auf der anderen Seite. Die stark nationalistisch ausgerichtete Kampagne gegen die CODEH und ihren Präsidenten Ramón Custodio argumentierte damit, diese würden sich vor den Karren der Standortinteressen der US-Gewerkschaften spannen lassen und dem Ansehen Honduras' im Ausland schaden. Auf Personen wie Custodio zugemünzt, wurde sogar der § 295 des honduranischen Strafrechts verschärft, der publizistische Arbeit, die den wirtschaftlichen Interessen des Landes schadet, mit bis zu sechs Jahren Haft bestraft.

Wendy versuchte nach ihrer Rückkehr aus den USA zusammen mit anderen Frauen, an ihrem Arbeitsplatz eine Betriebsgewerkschaft zu gründen. Sie wurden alle gefeuert. Sie und andere junge entlassene Frauen arbeiten heute bei CODEH mit. Sie sagt, daß sie trotz der Kampagne gegen sie und ihre Kolleginnen jederzeit wieder in den USA aussagen würde. Auch Esperanza Reyes, eine alte Gewerkschaftsführerin und jetztige Aktivistin bei CODEH, weist den Vorwurf, sich für US-Interessen einvernehmen zu lassen, zurück. Es gehe nicht an, mit dem Argument, dem Ansehen Honduras' zu schaden, die ohnehin minimalen Errungenschaften der nationalen Arbeitsgesetzgebung weiter abzubauen. ■

Werner HÖRTNER lebt als freiberuflicher Journalist in Wien. Redakteur der Zeitschriften »Südwind« und »Lateinamerika Anders Panorama«.

Kontaktadresse der Maquila-Kampagne: SÜDWIND-Agentur,
Berggasse 7, 1090 Wien.
e-mail: suedwind.agentur@magnet.at

# Alternativen für Lateinamerika und die Karibik

*Beim VII. Treffen des São-Paulo-Forums, das im vergangenen August in der brasilianischen Stadt Porto Alegre stattfand, hat die Delegation der Kommunistischen Partei Cubas auf bemerkenswerte Weise zu Fragen der „Globalisierung“, des Neoliberalismus, dem Streben der USA nach Vorherrschaft in Lateinamerika und der Karibik sowie von Ansätzen zur Überwindung der Tendenz zu weiterer Ausbeutung und Verelendung der Völker dieses geopolitischen Raums Stellung genommen. Wir bringen hier einen kurzen Auszug daraus.**

Lateinamerika und die Karibik werden durch ihre geographische Lage und ihre politische Abhängigkeit zum wichtigsten Raum für die Bildung einer „Sperrzone“ unter der Vorherrschaft der USA. Der ALCA (Freihandelszone beider Amerika, Red.) ist die Basis für die Offensive des nordamerikanischen Imperialismus in der westlichen Hemisphäre, der eine Strategie der regionalen Expansion nordamerikanischer Unternehmen anstrebt, um den Produktivitätsunterschied gegenüber seinen europäischen und asiatischen Konkurrenten auszugleichen; eine Strategie, die den Export nordamerikanischer Produkte ebenso garantiert wie die Vermarktung nordamerikanischer Technologien, die den USA die Nutzung unserer Märkte zur Minderung ihres Handelsdefizits und zur Verwertung ihres Kapitalüberschusses gestattet und damit die Möglichkeit bietet, den Großteil der Kosten für die Rekonstruktion der nordamerikanischen Wirtschaft auf die Länder unserer Region abzuwälzen.

Sollen wir, nach so vielen Jahren der Ausbeutung, der Unterdrückung und der Verachtung, nun auch noch die Kosten dafür bezahlen, daß Nordamerika unfähig ist, seine Wirtschaft und sein industrielles Potential neu zu strukturieren?

In diesem Rahmen von Aggressivität und Raub kann der ALCA nichts anderes sein als ein Instrument permanenter Anpassung und Unterordnung der Region unter die politischen, wirtschaftlichen und kommerziellen Interessen der USA, ein Gegenprojekt zu den beginnenden Integrations-Experimenten Lateinamerikas und der Karibik, die, selbst in ihrem begrenzten Spielraum störend wirken; repräsentieren sie doch eine Perspektive von Unabhängigkeit, von wirtschaftlicher und politischer Übereinstimmung, mit der Möglichkeit, zu einer Kraft zu werden, die den aufgezwungenen neokolonialistischen Ansprüchen wirksam entgegentreten könnte.

Was von Repräsentanten der USA, bei ihren Besuchen in der Region, fast täglich diskutiert wird, ist nicht die Schaffung einer Freihandelszone beider Amerika, in der die Interessen Lateinamerikas wahrgenommen würden. Man arbeitet nicht auf einen gleichgewichtigen Handel hin, auf ein Ende des Protektionismus und die Aufhebung von Einschränkungen jeder Art für die Exporte aus unseren Ländern, man bequemt sich auch nicht zu einer respektvollen Haltung hinsichtlich unserer Souveränität, der Unabhängigkeit und der Ziele der Integrationsmechanismen in der Region.

Kurzsichtig und unbekümmert um die Schaffung massiver Widersprüche zielt die nordamerikanische Politik in der Hemisphäre darauf ab, in die Zunahme kommerziellen und finanziellen Vordringens der EU und der ostasiatischen Länder nach Lateinamerika und in die Karibik einzudämmen. Dazu ist es notwendig, die Schaffung des ALCA in Schwung zu bringen; Voraussetzung dafür ist die Entwicklung von Abkommen, die zweifelsfrei den USA zum Vorteil gereichen und größere Konzessionen von den lateinamerikanischen Regierungen fordern werden, damit der „Kongreß des Imperiums“ dem Fast Track seine Zustimmung gibt.

Sie werden auch versuchen müssen, das System der Dominanz in der westlichen Hemisphäre zu konsolidieren, in Richtung auf ein verstärktes Engagement der heimischen Eliten in den neoliberalen Anpassungsmaßnahmen und dem Modell der eingeschränkten und abhängigen repräsentativen Demokratie; sie werden daran arbeiten, die destabilisierenden Auswirkungen einer gegen das Volk gerichteten Wirtschaftspolitik zu kontrollieren, mit dem Ziel, die Spaltung und Fragmentierung in den Reihen der fortschrittlichen und revolutionären Bewegungen des Kontinents als Dauerzustand zu erhalten. Schließlich werden sie nicht zögern, alle ihnen verfügbaren Mittel einzusetzen, um die Aggressionen zu verstärken und zu vervielfältigen, die auf die Zerstörung der cubanischen Revolution abzielen und die mögliche Entfesselung revolutionärer Prozesse verhindern sollen.

Nicht zufällig ist das vollkommenste Beispiel des neuen Modells kontinentweiter Herrschaft genau jenes Helms-Burton-Gesetz, das nicht nur als Ausdruck bilateraler Widersprüche zwischen Cuba und den USA verstanden werden darf. Nach der kolonialen Epoche, in der die europäischen Herrscherhäuser über das Schicksal ihrer überseeischen Besitzungen entschieden, eröffnet dieses Gesetz den imperialistischen Versuch, die Beziehungen kolonialer Unterordnung mit den Ländern der Dritten Welt von neuem herzustellen und deren Souveränität weltweit einzuschränken. Das ist die Tendenz, die vielen Akten der Einmischung des Imperiums innewohnt. Das Beispiel dieser „juridischen“ Mißgeburt inspiriert neue Gesetzeswerke und Resolutionen, die vom US-Kongreß verabschiedet werden. So erklärt sich auch die massive internationale Zurückweisung und die überwältigende Solidarität mit Cuba, auch in einem breitem

---

* Übersetzung: Erika Danneberg. Die Zwischentitel wurden von der Redaktion hinzugefügt. Der vollständige Text ist gegen einen Kostenbeitrag beim Internationalen Referat des Bundesvorstandes der KPÖ erhältlich: Weyringergasse 33, 1040 Wien.

Spektrum von Institutionen, Organisationen und Persönlichkeiten, die sich nicht mit der Revolution und dem Sozialismus in Cuba identifizieren.

In den achtziger Jahren hat das liberale Modell ungeheure finanzielle Ressourcen verschlungen. Die Kapitalflucht hinzugerechnet, die ungleichen Austauschbedingungen, die betrügerischen Handelsoperationen im Export und Import der transnationalen Konzerne, ergibt sich eine Summe von mehr als 600 Milliarden Dollar. Die Auslandsverschuldung war in einem Ausmaß gestiegen, das die Nationen finanziell erstickte, die inländischen Sparguthaben schmälerte, der produktiven Investition und der wirtschaftlichen Entwicklung enorme Ressourcen entzog, und dem internationalen Finanzkapital ermöglichte, sich der strategisch produktiven Güter und der wichtigsten Naturreichtümer der Region zu bemächtigen. Gleichzeitig stieg die Finanzspekulation; immer mehr konzentrierten sich Eigentum und Einnahmen im Besitz ausländischer Gesellschaften bei zunehmender Entindustrialisierung und spektakulären Zusammenbrüchen nationaler Unternehmen, verschärfte sich die Rezession, stieg die Inflationsrate ebenso wie Arbeitslosigkeit und Armut.

Das Problem der ausländischen und inländischen Verschuldung verschärfte sich bald und bleibt weiter ungelöst. Lateinamerika, dessen Schuldenstand 1970 auf 60 Milliarden Dollar gestiegen war, hatte schon 1980 einen Stand von 222,5 Milliarden Dollar erreicht, den „der internationale Finanzknüppel“ bis 1996 fast verdreifacht hat, auf 607,33 Milliarden Dollar, obwohl die Region schon Zahlungen von 739,9 Mrd. Dollar geleistet hat. Allein zwischen 1995 und 1996 stiegen die Schulden der lateinamerikanischen Länder um 73.974 Millionen Dollar. Der jährliche Abfluß von Ressourcen in die entwickelten Länder betrug, allein aus dem Verschuldungstitel, von 1986 bis 1988 53 Milliarden Dollar, aber im Zeitraum von 1991 bis 1996 erreichte er die astronomische Höhe von 86 Milliarden Dollar jährlich – das sind 30 Prozent der regionalen Einnahmen. Kommende Neuverhandlungen belasten als Hypothek die Zukunft unserer Völker und festigen die Tendenz, die Schulden mit den wenigen nationalen Aktivposten zu begleichen, die nicht privatisiert worden sind. So wird das Problem ungelöst fortgeschrieben, was einen realistischen Ausweg aus der wirtschaftlichen Krise Lateinamerikas unmöglich macht.

Ein Jahrzehnt später beweist die Realität die Richtigkeit dessen, was Cuba bereits in den achtziger Jahren deutlich gemacht hat: Die Schuldenlast ist ökonomisch, politisch und moralisch unzahlbar, sie ist zu einem strukturellen Element der lateinamerikanischen und karibischen Unterentwicklung geworden, zu einem wesentlichen Machtfaktor der Zentren, um sich die Ressourcen anzueignen, die die Region zu ihrer Entwicklung braucht, zu einem machtvollen Werkzeug gegen die Unabhängigkeit unserer Völker. Ohne Lösung des Schuldenproblems wird es keine Entwicklung geben, keine Alternative zum Neoliberalismus, und es wird auch nicht möglich sein, die Stabilität und die demokratischen Spielräume zu wahren, die sich in der Region eröffnet haben. Die Auslandsverschuldung ist subversiv, denn sie untergräbt die Grundlagen des Systems, das sie hervorgebracht hat. Es wird überaus schwierig sein, begreiflich zu machen, wie die Stabilität in Gesellschaften gewahrt werden kann, die sich verpflichtet sehen, ein Drittel oder mehr der produzierten Ressourcen zur Abdeckung des Schuldendienstes aufzuwenden.

## Immense Verschuldung

In den neunziger Jahren hat das neoliberale Modell, das unter dem Vorwand der Inflationsbekämpfung und Stabilisierung die Spielräume der Deregulierung und der einseitigen ökonomischen Liberalisierung erweitert, die nationalen Währungen künstlich aufgewertet, die Währungshoheit vieler Länder verletzt, indem es ihnen künstlich überhöhte Paritäten mit dem Dollar aufgezwungen hat. Es hat die Verdrängung des Staates aus dem sozialen Sektor der Wirtschaft fortgesetzt, Erziehungs- und Gesundheitswesen geopfert, die Importe angeheizt – womit Firmenzusammenbrüche und Entindustrialisierung steigen; es hat die Länder der Region verstärkt in die Rolle von Exporteuren gedrängt, das Defizit im Handel und Verrechnungsverkehr gesteigert – was zu immenser Steigerung der Auslands- und Inlandsverschuldung führt, im öffentlichen wie privaten Bereich. Und es hat eine Politik künstlichen Wachstums betrieben, unterstützt von den Spekulationszügen des vagabundierenden Kapitals, und damit einen neuen Zyklus der Finanzspekulation eröffnet, die Macht der transnationalen Konzerne im Subkontinent konsolidiert, mit der Konsequenz einer weiteren Verschärfung von Arbeitslosigkeit, Armut und Marginalisierung.

Unter diesen ökonomischen Bedingungen ist Lateinamerikas politische Szene von einer markanten Diskreditierung der staatlichen Institutionen gekennzeichnet; von zunehmenden Widersprüchen innerhalb von Parteien und politischen Strömungen, die zur Fraktionierung führen; von wachsendem Mißtrauen gegenüber politischen Systemen und Wahlprozessen; vom beschleunigten Verschleiß jüngst gewählter Regierungen; von zunehmender Stimmenthaltung; von immer mehr Korruptionsskandalen; von der Ausweitung der Drogenproduktion und des Drogenhandels, steigender Kriminalität und institutionalisierter Gewalt; von der Marginalisierung breiter Sektoren der Gesellschaft; vom allgemeinen Gebrauch der Demagogie als Mittel, aus der Enttäuschung und Verzweiflung der Volksmassen Kapital zu schlagen. Diese und andere Phänomene führen zu einem Zustand, den manche als „Krise der Regierbarkeit“ definieren. Diese Krise hat ihre Rückwirkungen im Entstehen von sozialen und Volksbewegungen ebenso wie in der beispiellosen Zunahme von Protesten gegen Betrug und Korruption, die sich häufig ohne parteipolitische Führung formieren.

Heute ist offensichtlich, daß die neoliberale Neuordnung der internationalen Beziehungen Erschöpfungserscheinungen zeigt. Nur sieben Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer und sechs nach dem Verschwinden der Sowjetunion ist nicht mehr viel übrig von der Euphorie, die die Wiedergeburt einer „neuen neoliberalen Ordnung“ für die nächsten tausend Jahre verkündet hat. Mit dem Verschwinden des Gleichgewichts der Kräfte, das ein halbes Jahrhundert lang gehalten werden konnte, marschiert der Kapitalismus beschleunigt vorwärts in die Anarchie und ins Chaos. In den zivilisierten westlichen Ländern, die mit dem Schweiß und dem Blut zahlreicher Einwanderer aufgebaut wurden, führt der Neoliberalismus und die Eliminierung des Wohlfahrtsstaates zu wachsender Arbeitslosigkeit und Anzeichen von Armut, gebildete Völker wandeln sich zu Kathedralen der Gewalt und der Drogen, der Fremdenfeindlichkeit und des Rassismus, des Konsumterrors und der Entfremdung. Gleichzeitig hat Osteuropa, wo die europäischen sozialistischen Erfahrungen in einigen Jahrzehnten feudale und rückständige Länder zu fortschrittlichen Gesellschaften

mit wichtigen sozialen Errungenschaften gemacht haben, nur ein paar Jahre gebraucht, um in Barbarei, Krieg und Selbstzerstörung zurückzufallen.

## Hunger und Unterentwicklung

Kapitalismus und Neoliberalismus zerstören den Planeten und mit ihm auch die lateinamerikanischen und karibischen Länder. Sie vererben der Welt Elend, Hunger und Unterentwicklung für 4 Milliarden Menschen, während das Vermögen von nur 358 Multimillionären das Einkommen der ärmsten 45 Prozent der Erdbevölkerung übersteigt. Etwa 40 Prozent der Lateinamerikanerinnen und Lateinamerikaner im arbeitsfähigen Alter sind arbeitslos oder geringfügig beschäftigt, die Unterernährung betrifft einige 100 Millionen Menschen, die durchschnittliche Lebenserwartung liegt unter 70 Jahren. Die anarchische Produktion vergiftet Flüsse, Meere und Atemluft, zerstört die Ozonschicht, und verändert bedrohlich das Weltklima. Sollte der Kapitalismus mit diesen tiefgreifenden sozialen Problemen nichts zu tun haben?

Der Neoliberalismus ist die jüngste Ausformung des Kapitalismus und Imperialismus, er ist der Kapitalismus des zu Ende gehenden Jahrhunderts. Wir dürfen den einen vom andern nicht trennen. Eine Trennung des Neoliberalismus vom Kapitalismus, mit dem Ziel, falsche Alternativen innerhalb des Systems zu schaffen, die eine Rückkehr zu früheren Varianten der Entwicklungsgläubigkeit oder anderen vom Leben überholten Etappen versprechen, kann nur den Interessen des Systems dienen. Der Kapitalismus hat weder die Möglichkeit noch den Willen, die Probleme der sozialen Gerechtigkeit und der Unterentwicklung zu lösen, er kann nicht einmal die Erfüllung der klassischen wirtschaftlichen und politischen Postulate garantieren: den freien Wettbewerb, die liberale bürgerliche Freiheit und Demokratie, die in der Praxis nur für die entwickelten Länder und ihre transnationalen Konzerne gültig sind. Die Widersprüche, die in diesem Jahrhundert Revolutionen und den Sozialismus hervorgebracht haben, verschärfen sich, und der Kapitalismus wird sie nicht überwinden können. An sozialistischen Lösungen wird es nicht fehlen, aber es werden sich so viele Interpretationen und Anwendungen des Sozialismus entwickeln, wie es der Vielfalt der historischen und kulturellen Gegebenheiten und der Länder in dieser Welt entspricht. Die Menschheit wird sich unerbittlich verändern müssen, wenn es ihr gelingen soll, die ökologischen Katastrophen und die Kriegsgefahren zu überleben, die Kapitalismus und Imperialismus mit ihrer Anarchie und ihrer kolossalen Verschwendung natürlicher Ressourcen, mit ihrem Herrschaftsanspruch und dem irrwitzigen Lebensstil der Konsumgesellschaften schaffen.

Das São Paulo-Forum erscheint in einer Entscheidungssituation der Geschichte der weltweiten revolutionären und fortschrittlichen Bewegung. In vielen Ländern und Regionen der Welt überwiegen in den Organisationen und Parteien der Linken Pessimismus und Hoffnungslosigkeit, Opportunismus, Sektierertum, Selbstbeschränkung bis hin zur Selbstzerstörung. Die lateinamerikanische Antwort auf die Krise war, vor allem einen Raum für wechselseitigen Austausch zu schaffen, der die verschiedenen Ausdrucksformen des Kontinents umfassen soll. Diese Haltung hat dazu beigetragen, gemeinsam dem Anprall der konservativen Woge zu widerstehen, sie hat uns geholfen, mit jährlichen multilateralen und bilateralen Treffen einen Anfang zu setzen in der Überwindung von Jahrzehnten fehlender Kommunikation; damit ist eine politische und ideologische Debatte in Gang gekommen, die zu gemeinsamen Einschätzungen der Veränderungen in der nationalen und internationalen Situation führt und es möglich macht, einige grundlegende Kriterien für eine Alternative zum Neoliberalismus zu formulieren. Gegenwärtig betrachten uns manche als „Museumsstücke, die das Rad der Geschichte zurückdrehen wollen“. Andere verstehen noch nicht, wie notwendig es ist, in einer so breit gefächerten Vielfalt politischer Kriterien zu arbeiten, und das noch mit Parteien von größerem oder geringerem Einfluß in ihrer jeweiligen nationalen Realität.

Das Grundproblem liegt zutiefst in der Natur des zeitgenössischen Kapitalismus. Da der Neoliberalismus „Globalisierung von seiten der Mächtigen“ und „Universalisierung der Ausschließung“ betreibt, kann ihm nur eine breit konzertierte Aktion von alternativen und Volksbewegungen entgegentreten. Linke Aktivität in irgendeinem Winkel der Welt ist heute schwer vorstellbar ohne regionale oder internationale Räume des Austauschs und der Zusammenarbeit. In diesem Sinn ist die Initiative der Partei der Arbeiter Brasiliens und der Beitrag der lateinamerikanischen Linken originär, kreativ und neuartig. Das Forum ist keine Internationale, und das ist auch nicht der Anspruch der politischen Organisationen, die ihm angehören; es ist vielmehr ein regionaler Raum der Produktion und Diskussion von Ideen, des Austauschs und der Sozialisierung politischer Erfahrungen, wie auch der Zusammenarbeit von Parteien und Organisationen, die der die Welt bestimmenden Tendenz zur Globalisierung entspricht. Ebensowenig ist das Forum ein Zentrum, das unbegründete Selbstkritik einfordern oder beanspruchen könnte, bestimmte Formen politischen Handelns in Gang zu bringen oder durchzusetzen. Was uns verbindet und was wir um jeden Preis erhalten müssen, ist der Respekt vor der Verschiedenheit, ohne Sektierertum und Auflagen.

## Effizienz mißt sich an der politischen Aktivität

Die Klippen, die wir zu umschiffen hatten, waren und sind noch immer enorm; sie sind die logische Folge angesammelter Vorurteile, der Verschiedenheit, die uns zusammengeführt hat, und der komplexen Zeiten, in denen wir leben. Aufs Ganze gesehen und ohne übertriebenen Optimismus können wir einschätzen, daß es keine andere regionale Gruppierung politischer Parteien und Organisationen gibt, die dem Potential des São Paulo-Forums vergleichbar wäre, weder in seiner Repräsentativität noch in seiner Mobilisierungskapazität und Ausstrahlung. Dennoch setzen sich diese Möglichkeiten nicht immer in eine regionale politische Praxis um, die systematisch und wirkungsvoll wäre – und das ist eine der unmittelbaren Herausforderungen der Institution. Die ideologische Diskussion ist wichtig und notwendig, aber wir sind eine politische Organisation, deren Effizienz sich letztendlich nicht an dem mißt, was sie denkt, sondern hauptsächlich an ihrer politischen Aktivität. Unter diesen Umständen ist es notwendig, daß das Forum und die Organisationen der Linken eine systematischere Einschätzung der weltweiten Veränderungen vornehmen, die in dynamischere Arbeit der Organisationen und in strategische Planung umsetzbar ist. Das sind unverzichtbare Voraussetzungen dafür, uns als ein Zentrum echter Alternativen zu konstituieren und als fundamentaler Faktor einer Bündnispolitik, die Energie- und Politikfähigkeit entfaltet und uns befähigen kann, den Neoliberalismus zu schlagen. ■

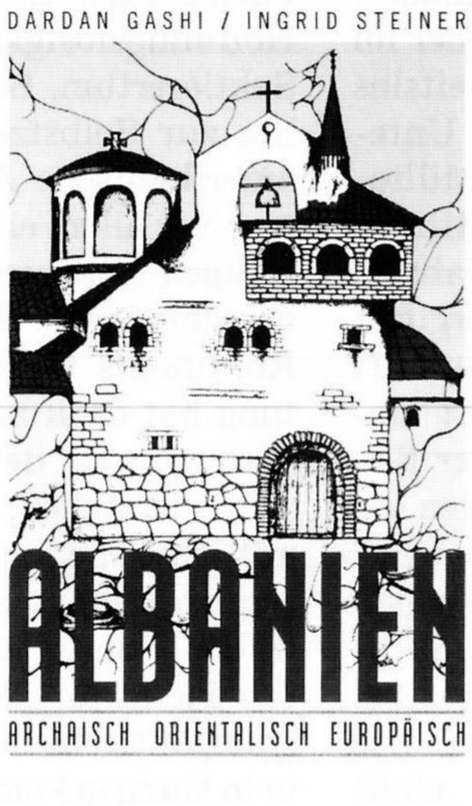
# Albanien

*Dardan Gashi / Ingrid Steiner, Albanien. Archaisch – Orientalisch – Europäisch, Promedia Verlag, Wien 1997, 285 Seiten, 248 Schilling, 34 DM.*

Albanien gehört – historisch bedingt – zum Hinterhof Österreichs, und das österreichische Außenministerium hat in den letzten Jahren keine Mühen gescheut, sich der EU mit diesen, seinen Spezialkompetenzen anzudienen. Eigentlich Grund genug, sich als Österreicher auch ein wenig mit Albanien auszukennen. Wären da nicht auch noch jene dubiosen Pyramiden-Finanzfonds, die dramatischer als alle Jungfrauenaktien in Goethes Faust vor Augen führen, was passiert, wenn eine kabarettistische Persiflage des kapitalistischen Wirtschaftssystems plötzlich peinliche Wirklichkeit wird. Alle jene, die heute gerade grübeln, ob Revolutionen noch möglich sind – oder je wirklich möglich waren –, können gar nicht umhin, sich mit dem Fallbeispiel Albanien 1997 auseinanderzusetzen, mit jener „schwer erklärbaren Implosion in Albanien" (Erhard Busek).

Zur Erinnerung: Als 1997 die von Staatspräsident Sali Berisha zumindest verbal unterstützten Pyramiden-Spiele endgültig platzten und eine naive Bevölkerung völlig mittellos – und oftmals sekundär verschuldet – zurückblieb (die sich seither erwartet, daß ihnen der ungeliebte Staat den privatwirtschaftlich erlittenen Schaden ersetzt), verloren alle Autoritäten ihre Macht und wurden von einer offenen, aber führerlosen Masse spontan hinweggeschwemmt. Man plünderte die Waffenlager von Militär und Polizei, konfiszierte Autos (auch private); eine Vielzahl konkurrierender Bürgermilizen kämpfte um Disziplin und gegenseitig um Macht. Wer versucht, diese Ereignisse mit den analytischen Kategorien von Elias Canettis Buch *Masse und Macht* zu analysieren, wird bald auf deren Grenzen stoßen, dennoch lassen sich einige oberflächliche Feststellungen mithilfe der von Canetti entwickelten Begriffsmatrix machen. Zunächst handelte es sich entgegen dem Eindruck, den man von Österreich aus gewinnen konnte, um keine *Hetzmasse*, die sich an Übeltätern rächt. Es war aber auch keine Revolution, keine *Umkehrungsmasse*, die sich die *Stacheln* des *Befehls* tatsächlich aus dem Fleisch gerissen hätte, sondern am ehesten eine *Festmasse*, die sich im Augenblick der Umkehrung *entlädt* und diesen Augenblick feiert, um sich hernach wieder aufzulösen (eine Situation die dem Historiker aus den Bauernkriegen vertraut ist, und die wohl das elementarste Charakteristikum jeder spontanen Masse ist, sofern es nicht *Massenkristallen* gelingt, die Massen zu organisieren). Diesem Bild scheint zunächst zu widersprechen, daß die eigentliche Macht (zumindest in den am stärksten betroffenen Gebieten im Süden des Landes) in die Hände mafiöser Banden überging. Liest man jedoch das Buch und vor allem dessen letztes Kapitel, das angesichts der Ereignisse 1997 völlig neu geschrieben werden mußte (und weshalb sich der Verlag überhaupt entschloß eine neu bearbeitete zweiten Auflage herauszubringen), wird klar: Als sich die offene Masse wieder aufzulösen begann, kehrten – wie immer – die unmittelbar alten Verhältnisse wieder; im Falle Albaniens jene eigentlichen archaischen Verhältnisse, die de facto auch davor das Leben bestimmt hatten – entweder kriminelle Mafia ist dafür ein falsches Wort, oder das Auftreten mafiöser Clans schlichtweg atavistisches Sozialverhalten.

Das Buch ist spannend, leicht lesbar, und vor allem authentisch geschrieben (das heißt, nicht einfach nur von anderswo abgeschrieben). Das Buch schildert die Verhältnisse ohne sich




schwerfällig mit abstrakten Theorien zu duellieren. Es ist vor allem für den normalen Konsumenten gedacht, der ohne besondere Vorkenntnisse sich einfach als mündiger Bürger ein wenig über Albanien informieren will. Doch auch jene, die Albanien-Experten sind oder werden wollen, werden um das Buch nicht herumkommen, und sie werden es zitieren, wenngleich mancher vielleicht jenen wissenschaftlichen Apparat vermißt, der ihm das Auffinden anderer Quellen erleichtern würde.

Was im Buch so gut wie nicht vorkommt ist Exkanzler Franz Vranitzky, der als Sonderbeauftragter der OSZE (Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa, vormals Helsinki Konferenz) für Albanien zu schlichten versuchte, was die Parteifreunde des Koalitionspartners in ideologischer Blindheit nicht verhindern wollten. Für einen Nadelstreifsozialisten, als der Vranitzky immer galt, der karrierebedingt daran gewohnt war stets Repräsentanten für irgend etwas und alles zu finden, mit denen man dann verhandeln und zwischen denen man vermitteln konnte, war es gewiß eine neue Lebenserfahrung, zunächst nicht einmal repräsentative Ansprechpartner zu finden. Doch Vranitzky scheint sich im politischen Chaos einer Basis ohne übergeordnete Vertretungsstrukturen zurechtgefunden zu haben: denn Wahlen wurden in Juni 1997 durchgeführt (und von den Sozialisten gewonnen), Sali Berisha trat zurück, und die Konflikte und Probleme in Albanien, die natürlich längst nicht verschwunden sind, laufen vorläufig in geordneteren Bahnen. Politiker und NGOs mehrerer Balkanstaaten, die sozialdemokratischen Abgeordneten im Europäischen Parlament und namhafte Persönlichkeiten haben deshalb Vranitzky bereits für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen. Doch dies ergab sich zum einen erst nach Redaktionsschluß des Buches (Juli 1997), zum anderen vermeiden die Autoren des Buches grundsätzlich, sich auf die österreichische Innenpolitik einzulassen. Josef Kirchengast fand da im »Standard« (vom 25.7.1997) schon klarere Worte: „Besondere Verantwortung kommt den europäischen Schwesterparteien der albanischen Sozialisten zu. Der Fehler, den konservative Parteien mit ihrem blauäugigen Vertrauensvorschuß für Berisha begangen haben, sollte Warnung genug sein."

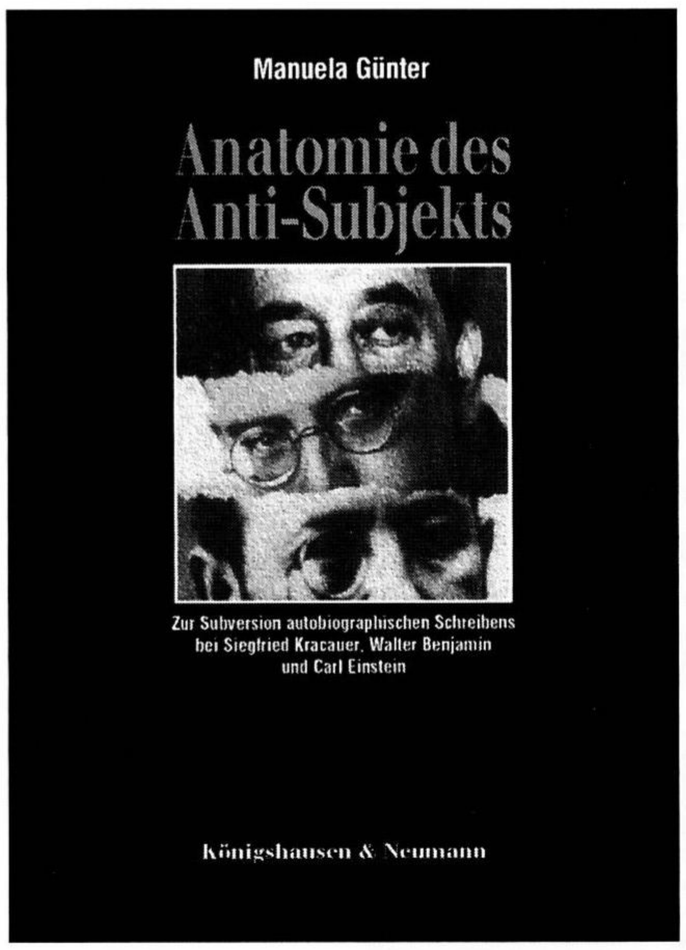
**Martin Potschka**

# Anatomie des Anti-Subjekts

*Manuela Günter, Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Königshausen & Neumann: Würzburg 1996, 236 Seiten, 423 Schilling, 58 DM.*

Im Licht der gegenwärtigen Verhältnisse erscheint Subjektivität als verzerrt und verloren, kritikabel bis zur Selbstvernichtung – und ist doch einer der kostbarsten begrifflichen Schätze im Erbschaftsfundus der humanistischen bürgerlichen Philosophie. Die Frage des Subjekts bleibt gerade auf materialistischem Grund zentral und ist nicht krude dekonstruktiv-poststruktural *wegzudenken*. Kritische Theorie der Gesellschaft ist ohne Bewußtsein der Vermittlung von Subjekt und Objekt nicht möglich; allein, diese Vermittlung selbst ist Teil des Subjektproblems; das Bewußtsein ist gleichsam nicht als empirisches Tatsachenwissen den Zusammenhängen abzutrotzen, sondern je schon Moment des Widerspruchs von Subjekt zum Objekt. Indem die kritische Theorie die Thematik des Erkenntnissubjekts auf das Geschichtssubjekt erweiterte, projektierte sie überhaupt erstmals das materialistische Subjektproblem: das revolutionäre Subjekt ist ein praktisches, also eben nicht das vulgärmarxistisch über politischen Organisationszwang bestimmte, sondern das sinnlich-praktische, das in der Veränderungspraxis aufgehobene Erkenntnissubjekt. Weder läßt sich die Subjekttheorie, will sie kritisch sein, soziologisch-positiv auf ein Erkenntnisproblem (oder Kommunikationsproblem wie bei Habermas) zurückschrauben, noch läßt sich dekonstruktiv und postmodern einfach die subjektive Praxis selbst als rein diskursiver Akt verideologisieren. Gleichwohl bleibt außer Frage, daß das Subjekt – so wertvoll hier Begriff und Sache der kritischen Theorie sind – gefährdet bleibt, und zwar nicht nur abstrakt philosophisch, sondern als Mensch, als Gesellschaft.

Manuela Günter hat in ihrem Buch „Anatomie des Anti-Subjekts" – zugleich ihre Promotionsschrift – den gelungenen Versuch unternommen, sich dem Subjektproblem über die Subjektivität selbst zu nähern. Sie wählte bewußt das Subjektivste, das Schreiben über sich selbst, die Autobiographie. Ihr geht es um „die analytische Rekonstruktion des Anti-Subjekts bei Kracauer, Benjamin und Einstein", womit sie zeigt, „daß alle drei Autoren anhand ihrer eigenen Biographie die reale Nichtigkeit des bürgerlichen Subjekts vorführen in einer Gesellschaft, die sich zusehends all seiner freien und schöpferischen Qualitäten bemächtigt." (S. 209) Die literarische Form der Autobiographie trägt dabei sowenig Beispielcharakter wie die Autoren Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, an denen Günter ihre Untersuchung expliziert: Autobiographie ist selbst schon Moment von gebrochener Subjektivität. „Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß mit der idealistischen Subjektphilosophie und der klassischen Autobiographie einerseits sowie deren kritischer Umwertung andererseits zwei geschichtsmächtige Versionen von Subjekthaftigkeit hervorgetreten sind, die das Denken und die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen sollen. Zwar überwiegt dabei die kritische Perspektive, (...) aber dieser Blick bleibt selbst noch im literarischen Expressionismus zweideutig (...) Die gesellschaftliche Entwicklung hin zur ‚totalen Integration' (Adorno) bestätigt ihre schlimmsten Befürchtungen. In ihrer ästhetischen Produktion versuchen sie deshalb, das Subjekt als sich auflösendes in den Dienst des Nichtidentischen zu stellen." (S. 60) – Namen gibt es einige zu nennen, mindestens Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka und dergleichen. Günter, die auch Betrachtungen zu diesen Schriftstellern nicht ausläßt, konzentriert sich aus gutem Grund auf Kracauer, Benjamin und Einstein: bei ihnen tritt das Anti-Subjekt, das zugleich Rettung wie Kritik von Subjektivität ist, am deutlichsten vor.




Nach der zivilisierten Barbarei dieses Jahrhunderts, nach dem NS-Terror, läßt sich Subjektivität kaum noch positiv begreifen, erst recht allerdings nicht romantisch-verklärt. Obwohl gegenwärtig, vor allem durch Postmoderne und Poststrukturalismus motiviert, das Subjekt im Verschwinden diskutiert oder die Dekonstruktion des Subjekts (auch als Sujet, französisch) angezeigt wird, bleibt bei solcherlei Gegenwartsdenken der historische Blick merkwürdig ausgespart. Allein, wo das Subjekt, das überhaupt das Verschwinden des Subjekts denkt, schon verschwunden sein soll, mithin: wo schon dekonstruiert ist, was dekonstruiert und so weiter, wo sich also längst solche Denkquerung anbahnt, hat man zwangsläufig zur Wahrung einer restlogischen Evidenz, die dann Struktur ist, jenseits von Dialektik, Materialismus und Geschichte zu operieren. Günter, die mit gegenwärtigen dekonstruktiven Ansätzen durchaus sympathisiert, nimmt einen anderen Weg auf: auch dafür stehen die Namen Kracauer, Benjamin und Einstein. Durch den literaturwissenschaftlichen Grundbau der Arbeit ragt das Gerüst der kritischen Gesellschaftstheorie; gerahmt durch die Reflexion auf die geschichtliche Realbedrohung des Subjekts, die in diesem Jahrhundert im NS-Terror ihren Kulminationspunkt findet, hat Günter auf die geistesgeschichtliche Rekonstruktion des Subjektproblems nicht verzichtet (die behandelten Stationen der „Subjektdiskurse der Moderne" – Kant, Fichte, Hegel, dann Frühromantik, Goethe; Kritik des Subjekts bei Marx, Freud, Mach und Nietzsche – bilden zugleich Ausführungen, die sich hervorragend und bündig als Einführung in die Thematik lesen lassen!).

Nietzsche steht am Anfang und Ende des Subjektproblems; seine Philosophie bildet den Scheidepunkt zwischen Moderne und Postmoderne. Bei ihm setzt der Vorwurf gegen modernes Denken an, den Gegensatz

von Schein und Wesen bloß metaphysisch zu behaupten; vor der Umwertung aller Werte macht auch das Subjekt nicht halt. „Der Mensch ist nicht länger das Maß aller Dinge, so daß auch die ihn charakterisierende idealistische Begrifflichkeit – Subjekt, Seele, Substanz – obsolet wird," schreibt Günter (S. 43). Nietzsche überführt den Idealismus als niedrigstes Denken, als *bloß* idealistisch – gleichwohl gelingt ihm nur die letztlich in der konstruierten Ideenwelt befangene „Dekonstruktion", auch er findet den Zugang zum Objekt nicht, das Subjekt wird nur verneint, vernichtet, nicht aufgehoben. Dafür ist kritische Philosophie dann erst durch die Lukácssche Theorie sensibilisiert worden: Subjekt-Objekt als Realabstraktion, als Verdinglichungsprozeß.

Subjekt-Objekt ist Ausdruck der Entfremdung und Entfremdung ist dialektisch zugleich Realität vom Subjekt-Objekt. Kracauer greift hier literarisch durch Verfahren ein, die solche Verdinglichung als Selbstentfremdung des Autors sprengen: Montage, Kommentar, Mosaik. Der Blick gilt den Dingen, die einmal mit dem Menschen verbunden waren: „Insbesondere Kleider werden im Roman [*Ginster*] zum Spiegel des Inneren der Subjekte, kehren es nach außen und stellen es – im Blick Ginsters – in seiner Leere und Desperatheit zur Schau (...) Der Verdinglichung der Menschen zu funktionalen Charaktermasken steht die Verlebendigung der Dingwelt gegenüber." (S. 67) – Walter Benjamin hat diese Spannung zwischen Vermenschlichung *als* Verdinglichung noch radikalisiert, indem er der Menschenwelt bewußt ihre Momente von Dinghaftigkeit als je schon menschlicher vorhält. Benjamin: „Am Ende sind die Dinge nur Mannequins und selbst die großen welthistorischen Momente sind nur Kostüme, unter denen sie die Blicke des Einverständnisses mit dem Nichts, dem Niedrigen und Banalen tauschen. Solch Nihilismus ist der innerste Kern der bürgerlichen Gemütlichkeit." (Passagen-Werk, S. 286) – Zweifellos interessiert schon deshalb Benjamin das „Tauschgeschäft der Prostitution" besonders: „In der Figur der Hure feiert die Ware ihre ‚Menschwerdung'." (S. 104) Und Günter kommentiert weiter: „In der käuflichen Lust gerinnt die Verdinglichung nicht nur zum Bild ihrer selbst; sie ist das ‚kostbarste Beutestück im *Triumph der Allegorie*' [Benjamin], weil in ihr die Liebe als natürlicher Zusammenhang zwischen den Geschlechtern und als literarischer Topos der Erlösung von der Entfremdung an ihr Ende gelangt." (S. 105)

Günter hat in ihrer Studie eine subversive literarische Strategie dieses Jahrhunderts nachgezeichnet; dem wären verwandte Subversionsstrategien des Schreibens und ihre aktuellen Nachahmungsversuche parallel zu stellen: Dadaismus, Surrealismus und Situationismus bilden die Stationen. Gegenwärtige Versuche des autobiographischen Schreibens kommen nur selten über die Koketterie mit ihrem Mißlingen hinaus – aber es gibt die Spuren einer solchen Literatur, wenn sie sich auch im „Niemandsland zwischen Nicht-Ich und Ich" (Hermann Schweppenhäuser) verlaufen: James Baldwin fällt ein, aber auch kleinbürgerlicher Selbstbetrug im Stil von Christian Krachts *Faserland*. Günter zeigt, daß das Subjektproblem der kritischen Theorie solange noch Realproblem bleibt, wie es selbst kulturell-künstlerisch un- und unterbesetzt bleibt.

**Roger Behrens**

**Albrecht Dümling**

**Laßt euch nicht verführen**
**Brecht und die Musik**

**Verlag Kindler**

Einmalige Sonderausgabe, 1998
736 Seiten
mit 180 Notenbeispielen
und 26 Abbildungen
218 Schilling, 29.90 DM, 27.50 sFr.

Wenige Schriftsteller haben sich so intensiv mit Musik, ihrer Wirkung und gesellschaftlichen Funktion auseinandergesetzt wie Bertold Brecht. Immer wieder warnte er davor, sich von schönen Klängen einlullen zu lassen, sich von der Magie der Töne zu Passivität und blindem Einverständnis verführen zu lassen – zu falschem Glück.

Bei bloßer Kritik blieb Brecht jedoch nicht stehen. Er war einer der ersten modernen Liedermacher und einer der wichtigsten Anreger für moderne Komponisten. Damit förderte er die Entstehung einer ganzen Richtung: als Gegenpol zur „absoluten Musik" die realistische, angewandte Musik.

Biographie, Werk und Zeitgeschichte mit Notenbeispielen und Abbildungen, Zeittafel und Register sowie Einzelanalysen zu den Opern, Lehrstücken, Liedern und Songs.

## Abobedingungen

Das »Weg und Ziel«-Abonnement kann jederzeit schriftlich bestellt werden und beginnt mit der nächsterreichbaren Ausgabe. Das Abonnement gilt für den Rest des laufenden Jahrganges und für den darauffolgenden Jahrgang. Früher erschienene Hefte können - falls noch lieferbar - einzeln bestellt werden (siehe nebenstehendes Angebot). Das Abonnement gilt als um ein weiteres Jahr (5 Ausgaben) verlängert, wenn es nicht bis spätestens 15. Dezember schriftlich gekündigt wird. Die Kündigung ist nur zum Ende eines Jahrganges möglich. Das Abonnement ist gegen Rechnung im voraus zahlbar.

Preise:
Österreich: . . . . . .250,— öS
Deutschland: . . . . . 45,— DM
übriges Ausland: . . . . . .250,— öS zzgl. Porto

## Probeabonnement

Wenn Sie »Weg und Ziel« kennenlernen und sich von den Vorzügen eines regelmäßigen Bezuges überzeugen möchten, bieten wir Ihnen ein kostenloses und unverbindliches Probeabonnement an. Sie erhalten die nächsten drei Ausgaben gratis zugesandt. Danach werden wir uns wieder an Sie wenden und Sie zu einer Fortsetzung des Bezugs im Normalabo einladen. Das Probeabo kann aus verständlichen Gründen nur einmal eingerichtet werden.

## Weg und Ziel

Preis je Heft: 40,- öS (ab Heft 1/97: 50,- öS) zuzüglich Porto

| | | |
|---|---|---|
| WUZ9201 . . . | Weg und Ziel 1/92 . . . | Amerika! Amerika! |
| WUZ9202 . . . | Weg und Ziel 2/92 . . . | Menschenbilder |
| WUZ9203 . . . | Weg und Ziel 3/92 . . . | Leo Kofler 85 |
| WUZ9204 . . . | Weg und Ziel 4/92 . . . | Fortschritt |
| WUZ9205 . . . | Weg und Ziel 5/92 . . . | Das österreichische „Wesen" |
| WUZ9206 . . . | Weg und Ziel 6/92 . . . | Rückkehr des Politischen |
| WUZ9301 . . . | Weg und Ziel 1/93 . . . | Nation(alismus) |
| WUZ9302 . . . | Weg und Ziel 2/93 . . . | Ästhetik |
| WUZ9303 . . . | Weg und Ziel 3/93 . . . | Dritte Welt im Abseits |
| WUZ9305 . . . | Weg und Ziel 5/93 . . . | Menschenrechte |
| WUZ9306 . . . | Weg und Ziel 6/93 . . . | Der reale Kapitalismus |
| WUZ9401 . . . | Weg und Ziel 1/94 . . . | „Kalte Frauen"? |
| WUZ9402 . . . | Weg und Ziel 2/94 . . . | Europa der Regionen? |
| WUZ9403 . . . | Weg und Ziel 3/94 . . . | Alles Öko? |
| WUZ9404 . . . | Weg und Ziel 4/94 . . . | Medienwirklichkeit |
| WUZ9405 . . . | Weg und Ziel 5/94 . . . | Individualisierung |
| WUZ9501 . . . | Weg und Ziel 1/95 . . . | Mensch-Maschinen-Geister |
| WUZ9502 . . . | Weg und Ziel 2/95 . . . | Das politische System |
| WUZ9503 . . . | Weg und Ziel 3/95 . . . | Mega-Stadt-Raum |
| WUZ9504 . . . | Weg und Ziel 4/95 . . . | Inszenierte Literatur |
| WUZ9505 . . . | Weg und Ziel 5/95 . . . | Der Nürnberger Prozeß |
| WUZ9601 . . . | Weg und Ziel 1/96 . . . | Armut im Überfluß |
| WUZ9603 . . . | Weg und Ziel 3/96 . . . | Welt-Meisterschaft |
| WUZ9604 . . . | Weg und Ziel 4/96 . . . | Oh, du teure Bildung |
| WUZ9605 . . . | Weg und Ziel 5/96 . . . | Kirche/Religion |
| WUZ9701 . . . | Weg und Ziel 1/97 . . . | Auto/Industrie/Global |
| WUZ9702 . . . | Weg und Ziel 2/97 . . . | Surrealismus/Marxismus/ Psychoanalyse |
| WUZ9703 . . . | Weg und Ziel 3/97 . . . | Von Klassen-, Geschlechter- und Liebesgefechten |
| WUZ9704 . . . | Weg und Ziel 4/97 . . . | 80 Jahre Russische Revolution |
| WUZ9705 . . . | Weg und Ziel 5/97 . . . | Pop |
| WUZ9801 . . . | Weg und Ziel 1/98 . . . | Brecht/Eisler |

## PÄZ – Pädagogische Zeitschrift für demokratische Lehrerinnen und Lehrer

Wir bieten Restexemplare der nachfolgend angeführten Ausgaben an. Die »PÄZ« hat Ende 1995 ihr Erscheinen eingestellt – wir bitten daher, von Abo-Bestellungen Abstand zu nehmen.
Preis je Heft: 20,- öS zuzüglich Porto

| | | |
|---|---|---|
| PÄZ9203 . . . . | PÄZ Nr. 3-4/92 . . . . . | Das Ende der Bildungsutopien? |
| PÄZ9303 . . . . | PÄZ Nr. 3/93 . . . . . | Weniger Staat mehr privat |
| PÄZ9304 . . . . | PÄZ Nr. 4/93 . . . . . | Gewalt in der Schule |
| PÄZ9401 . . . . | PÄZ Nr. 1/94 . . . . . | Gesamtschulen |
| PÄZ9402 . . . . | PÄZ Nr. 2/94 . . . . . | Schul-Zeit ... |
| PÄZ9404 . . . . | PÄZ Nr. 4/94 . . . . . | Unsere Jugend ... |
| PÄZ9502 . . . . | PÄZ Nr. 2/95 . . . . . | Teure Bildung bewegt |
| PÄZ9503 . . . . | PÄZ Nr. 3/95 . . . . . | Bildungspolitik lechts und rinks |
| PÄZ9504 . . . . | PÄZ Nr. 4/95 . . . . . | Keine Wahl bei der Wahl? |

## Folgende Bücher können bei uns portofrei bestellt werden:

Gero Fischer /
Maria Wölflingseder (Hg.):
Biologismus – Rassismus – Nationalismus. Rechte Ideologien im Vormarsch, 260 Seiten, 215 Schilling, 29.80 DM.
(Bestellcode: BuchBIO)

Franz Schandl /
Gerhard Schattauer:
Die Grünen in Österreich. Entwicklung und Konsolidierung einer politischen Kraft, 600 Seiten inklusive Anhang, 499 Schilling, 69 DM.
(Bestellcode: BuchGRÜ)

## Weg und Ziel – Abo

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Abonnement zu den oben genannten Bedingungen.

Datum Unterschrift

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Probeabo über 3 Ausgaben.

## Einzelhefte

❍ Hiermit bestelle ich folgende Einzelhefte:

| Bestellnummer | Stück |
|---|---|
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |
| | |

Datum Unterschrift

# Und weil der Mensch ein Mensch ist,

**100 Jahre Brecht/Eisler**

**Gegenstimmen singen Eisler**

**„Vom armen b.b."**
**Video Wolfgang Lesowsky**

**Diskussion mit Autoren dieses Heftes**

**Donnerstag 16.4. 19.30 Uhr**

**Museum des 20. Jahrhunderts – „20er Haus", 3., Arsenalstr. 1**

**KPÖ**

**Vorverkauf: KPÖ-Wien 214 45 50**
**Eintritt: 60.–/80.–**

**WEG UND ZIEL**

---

Absender:
Bitte gut leserlich ausfüllen!!!

Name

Straße

Ort

6.50

An die

Redaktion »Weg und Ziel«

Weyringerstr. 35/DG
A-1040 Wien

P.b.b. Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1020 Wien